

ARS
HISPANIAE
XXII

ARTE
DEL
SIGLO XX

GARA *nullo*

EDITORIAL
PLUS-UMMA

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO



ARS HISPANIAE
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN VIGESIMOSEGUNDO

ARTE DEL SIGLO XX

por

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

EDITORIAL



PLUS-ULTRA

SÁNCHEZ PACHECO, 51 - MADRID - 2

© EDITORIAL PLUS-ULTRA, S. A., MADRID, 1977.

Depósito Legal, M. 7 610-1958
ISBN: 84-7127-082-X

ES PROPIEDAD. RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN	15
Este siglo, español, nuestro	15
Los mecanismos	16
Los artistas	18
El público	23
Las artes y las letras	23
Resumen	26
I. LA ETAPA YA HISTÓRICA (1901-1925-27)	
A) LA ARQUITECTURA	31
Razones de un ciclo	31
El Modernismo	31
Gaudí	33
Otros modernistas catalanes	39
Arquitectura modernista fuera de Cataluña	41
La persistencia del eclecticismo	42
Palacios	48
Anasagasti	51
López Otero, Cárdenas, Muguruza. En la encrucijada	52
La arquitectura escolar	57
Arquitectura de las exposiciones internacionales	57
B) LA ESCULTURA	61
La renovación del canon	61
Bilbao: Mogrovejo y Durrio	61
Córdoba: Mateo Inurria	62
Barcelona: Llimona	67
Manolo Hugué	69
Clará	70
Casanovas	76
Otros escultores catalanes	79
Julio Antonio	79
Escultores andaluces	85
Escultores de otras regiones	85
C) LA PINTURA	92
Generalidades y caracteres principales	92
Sorolla	92
Zuloaga	94
Anglada Camarasa	103

Nonell.	104
Ramón Casas.	110
Otros pintores catalanes	113
Los fauves: Iturrino.	114
Los fauves: Echevarría.	121
Anales de Picasso.	122
Juan Gris.	135
María Blanchard.	137
La pintura en la España interior.	139
Grabado, ilustración, caricatura.	148

D) BREVÍSIMA OJEADA A LAS ARTES APLICADAS	152
---	-----

II. LOS AÑOS DE LA GRAN VOCACIÓN NOVECENTISTA (1925-27-1939)

A) LA ARQUITECTURA.	155
La cita con Europa.	155
Fernández Shaw.	156
Bergamín.	156
García Mercadal	157
Blanco Soler.	158
Arniches y Domínguez.	158
Cirpac, Gacpac, Gatepac.	158
La ciudad Universitaria de Madrid y sus arquitectos	162
Zuazo.	168
Torroja	173
Eced y Marfínez Feduchi: El Capitol.	174
Otros arquitectos de la escuela de Madrid	179
El grupo guipuzcoano: Alzpurúa y Labayen.	179
Otras provincias y otros actuantes.	180
La gran aportación catalana.	181
José Luis Sert y sus colaboradores.	182
B) LA ESCULTURA	185
Una plástica de formas en libertad	185
Macho	185
Barral.	191
Juan Cristóbal	195
Asorey	196
Más escultura realista	196
El reverso del realismo.	197
Gargallo.	198
Julio González	204
Alberto	207
Más escultores de la primera vanguardia	216
C) LA PINTURA	216
Los artistas ibéricos.	216
El libro de García Maroto.	217
La plenitud de la escuela catalana	217
La plenitud de la escuela vasca	228
La plenitud de la escuela asturiana	233
La plenitud de Solana.	234
La plenitud de Sert.	243
La plenitud de Vázquez Díaz.	247
Sobre la pintura mural	252
El Surrealismo: Dalí	254

La difusa y naciente vanguardia.	261
Más años de Picasso.	265
Guernica.	267
Grabado, cartel, ilustración, caricatura, escenografía.	271
 D) BREVÍSIMA OJEADA A LAS ARTES APLICADAS	 275
 III. EL EXTENSO PRESENTE (Desde 1939)	
 A) LA ARQUITECTURA.	 279
El primer panorama	279
El tradicionalismo	280
Generalidades sobre el nuevo capítulo de escultura contemporánea	282
Orígenes del deshielo.	282
Una iniciativa acertada. Los nuevos poblados.	287
La arquitectura del deporte-espectáculo.	288
La arquitectura religiosa	293
Los grupos regionales. Cataluña.	294
Los grupos regionales. El Norte	299
La difusa escuela de Madrid	300
La arquitectura española en el exterior.	304
Facetas varias de nuestra arquitectura. A) La restauración de monumentos	305
Facetas varias de nuestra arquitectura. B) Arquitectura e ingeniería.	306
Facetas varias de nuestra arquitectura. C) El Urbanismo.	309
 B) LA ESCULTURA	 309
Después de la guerra	309
Últimos realistas militantes.	310
Fenosa.	313
Rebull.	313
Intermedio picassiano	314
Ángel Ferrant.	314
Planes.	321
Una escultura joven. Desde el realismo hasta las lindes de la abstracción	322
Hacia la abstracción	324
Oteyza.	329
Pablo Serrano, abstracto y expresionista	330
Chillida	331
Más escultores en hierro	332
 C) LA PINTURA	 340
Años de entredicho.	340
Caracteres generales del período	343
Miró.	344
Cossío	350
Los fauves catalanes y valencianos	354
Los grandes maestros del fauvismo ibérico: Palencia, Vaquero, Ortega Muñoz, Zabaleta	356
Extensión del fauvismo ibérico	371
Noticias sobre el surrealismo.	372
El expresionismo: Mateos	377
Persistencia del realismo	378
Otro capítulo sobre el muralismo	381
Noticias últimas de Picasso	382
La escuela de París.	388
Conceptos plurales de la figuración.	389
Los ingenuos.	393

La abstracción: Tapies.	394
Después de la abstracción.	398
Grabado, ilustración, caricatura.	398
D) BREVÍSIMA OJEADA A LAS ARTES APLICADAS	400
BIBLIOGRAFÍA.	407
ÍNDICE DE TEMAS.	415
ÍNDICE GEOGRÁFICO	417
ÍNDICE ONOMÁSTICO	421

PRÓLOGO

Con este volumen, el XXII de ARS HISPANIAE, se da remate a una obra de muy plural colaboración — no menos de veinte autores — que mediante cerca de nueve mil páginas y diez mil ilustraciones ha procurado ser la historia del arte hispánico visto desde nuestro tiempo y con intención de servir al lector estudioso durante varias generaciones. El que suscribe estuvo presente en las primeras tareas preparatorias de la empresa, iniciadas en 1943 — aunque el volumen primero apareciera en 1946 — y vinculado más o menos directamente a otras etapas de la más bien lenta secuencia de tomos. De aquí que sea obvio su cariño para con publicación tan señera, cuya incidencia editorial doméstica e interna conoce tan de cerca. Por supuesto que pudiera relatarla, si ello contuviera alguna especie de interés. No siendo así, lo que importa es constatar la razón de este postrer volumen.

El cual volumen no estaba previsto en el prólogo editorial con que se encabezó el tomo primero, cuando se daba un programa general de la obra, comprensiva entonces de dieciocho tomos. Aparte de que aquel plan primerizo fuera muy provisional, habiendo sufrido a lo largo de la realización numerosas alteraciones, era cierto que en 1943 no hubiera estado justificada la redacción de una historia del arte español del siglo XX. Quedaba entonces demasiada parte del siglo por presenciar, por juzgar, por vivir, mientras que ahora va quedando bastante menos, y el espinazo de lo transcurrido ya sobra para establecer una modulación histórica, ello sin prejuzgar si el cuarto de siglo por venir sea capaz de proporcionar sorpresas, las que, incluso produciéndose, en nada cambiarán los hechos conocidos. De aquí que haya razón para que una obra que comenzó por escudriñar los primeros testimonios de las manifestaciones paleolíticas hispanas termine con referencias a las más recientes tendencias plásticas. Aquéllas, españolas, pero concordantes con lo internacional; igual, y con mayor motivo, las últimas. Entre unas y otras, la pasmosa evolución del arte español, tema de toda esta historia.

¿Historia, también, la de lo novecentista? No puedo sino recordar cierta discusión habida alguna mañana con un ilustre académico de la lengua en la que negaba el carácter de historicidad aplicado a hechos novecentistas, los cuales, a lo sumo, sólo podrían integrarse en crónica. Reitero mi postura mantenida en aquella polémica. Lo actual y cotidiano es efectivamente objetivo de crónica, pero la inexorabilidad del tiempo lo trueca inmisericordemente en historia, muy por seguro con independencia de nuestros deseos, que mal se avienen a que todos nos convirtamos en pasado, para unos anónimo, para otros glorioso. Un día leemos en el periódico que quedan accesibles a los historiadores importantes documentos de política exterior, digamos ingleses, que por espacio de treinta años han permanecido siendo materia secreta, es decir, que han superado los hechos antaño actualísimos para convertirse en pura

historia. Pues bien, con la literatura o el arte de nuestro siglo acaece otro tanto. Se presentan unos nombres y unas obras, quizá muy recientes, sobre los que se emite un juicio, por ningún modo provisional. Y son los años, los lustros y los decenios — luego los siglos — los que se encargan de elevar a definitivas las primeras conclusiones.

De que haya infinitas posibilidades de error no tenemos ninguna duda. Pero los valores, en ese arte y en esa literatura, nunca pueden ser materia de dogma, sino la opinión del que en primer lugar es crítico, sin perjuicio de ser además historiador. El que suscribe ha sido siempre muy aficionado a ordenar panoramas del arte novecentista, singularmente en lo que se refería a pintura — también a escultura — y ha visto envejecer tales panoramas pero no por otra razón que la del transcurso de los años, y no porque las valoraciones hayan fallado. De lo que no debe deducirse ninguna pretensión de infalibilidad, sino de identificación con un tiempo y un hecho. Porque el valorador crítico puede equivocarse, y tantas veces lo hace. Pero si acierta, contribuye a formar un estado de opinión en quienes no tienen por oficio manifestarlo. Y éste es el menester más elevado de la crítica.

O, mejor dicho, el de la crítica íntimamente unida a la historia. De nuevo, puede ser que machaconamente, vuelvo sobre ello. Es de creer que el lector conozca el volumen XIX de ARS HISPANIAE, en que compendí nuestro arte decimonónico. Pues bien, el método que voy a seguir en el presente va a ser exactamente el mismo, considerando el año 1950 como pude hacer con el 1850, incluso procurando que la importante coyuntura de haber sido testigo — y, en ocasiones, promotor — de buena parte del arte novecentista retroceda ante la deseada calidad de ordenación histórica. La circunstancia de haber mantenido amistad con muchos artistas de nuestro siglo no va a influir para nada la ficha positiva, negativa o neutra que de ellos extrajera. Conocer personalmente a un artista — sobre todo si es insigne — puede añadir sales testimoniales a la opinión que de él se guarde, pero no modificar ésta por ningún concepto. En realidad, prefiero hablar de pintores, escultores o arquitectos ya desaparecidos del mundo de los vivos, fueran conocidos o desconocidos. Desconocidos — pero, virtualmente amigos — han sido para mí artistas tan remotos como Pedro y Alonso Berruguete, Claudio Coello o Eugenio Lucas.

Lo restante no pasa de ser mera curiosidad para consumo propio. Así como no hay semi-analfabeto que en un muro de catedral, castillo, palacio o monumento importante deje de garrapatear y firmar la importante noticia de haber estado allí tal día de cual mes del año que fuere, pudiéramos ser muchos los que asegurásemos haber visto deshacerse de sus andamios algún edificio de los aquí antologizados o emerger una cuantiosa pieza de pintura o escultura, constancia prohibida al autor cuando trata de siglos pasados. Pero lo trascendente ha de separarse cuidadosamente de lo anecdótico, con tanta mayor razón en libro que por su propia naturaleza ha de ser mucho más veloz, abreviado y antológico que cualquiera otro de la serie a que pertenece. Y es que en este siglo XX, pese a estar incompleto, a andar todavía falto de su último cuarto, se ha construido, esculpido y pintado en cantidades no comparables con ninguno de sus antecesores. ¿Mejor o peor que en alguno de ellos? Ante todo, diferentemente. Pero si se nos obliga a responder a pregunta tan comprometida de modo más directo, no habrá inconveniente en afirmar que la calidad media de actuantes y de sus logros ha sido muy superior a la decimonónica, como en verdad ha ocurrido con todo el mundo.

Ello no es axiomático "per se". Sabemos bien que las eras de mayor nivel tecnológico son las más renuentes a identificarse con las razonables proporciones de idealismo y roman-

ticismo que deben acompañar al nacimiento de la obra de arte. Venturosamente, nuestra época ha permitido que inmensa cantidad de innovaciones técnicas hayan contribuido al mejor talante posible de la arquitectura, convirtiéndola en especie preciosa, puede ser que la más bella genéricamente — también funcionalmente — desde que se concluyera la catedral de León. Otros aires han corrido respecto de la escultura y de la pintura, donde las novedades de la técnica se han hecho menos patentes, y cuando se han hecho ha sido en mil casos, desgraciadamente, con perjuicio de lo conseguido. Ahora se está ya pensando, con extraño deleite, en lo que traerá el siglo XXI. Son ganas de mostrar impaciencia, cuando todavía falta tiempo para llegar a ese año 2000, meta ideal de tantas superficialidades.

No es imprescindible que llegue ese año para concluir la enorme cantidad de belleza, la penetrante dosis de inquietud y de búsqueda, la florecida suma de esfuerzos del arte español del siglo XX. Seré muy torpe, mereceré ser culpado de ese delito si no consigo, a lo largo de las páginas siguientes, comunicar al lector la sensación total acabada de enunciar, la de que ha nacido y desarrollado su vivir en una centuria abundante en prodigios, millonaria en experiencias, riquísima en plenitudes estéticas. No es necesario profesar ninguna especie de nacionalismo para constatar que el arte español del siglo XX es superior al de cualquier otro país en el mismo tiempo, precisamente por la variedad de sus actos y de sus ademanes.

Es habitual cosa que el prólogo sea lo último que se escriba de un libro, y así lo hice yo en muchos casos. No en éste, en que comienzo por redactarlo, porque estoy hartito seguro de lo que diré después, de lo que valoraré y exaltaré en vario grado. Y, a pesar de lo dicho anteriormente, a la labor del crítico y del historiador se une ahora — sin jactancia, porque ojalá tuviera hoy veinte años — la del testigo presencial de los hechos.

Tras las generalizaciones estrictamente prologales, otra que se me antoja imprescindible. Hablando de lo coetáneo o de lo inmediatamente anterior, es inmenso el número de susceptibilidades personales a que puede dar motivo este libro. Nietos e hijos de artistas, artistas otros felizmente vivientes, admiradores de los pasados y de los presentes, se sentirán molestos por cuenta de omisiones, valoraciones aminoradas y demás posibilidades de enfado. No debe haberlo. Esta obra no es un diccionario, que debe comprender cuantos más nombres mejor, y temo que se inserten demasiados. Pero tampoco es una lista de honores, y mucho menos de honores oficiales. A nadie deseo herir, pero considero menos importantes las posibles heridas que el propósito general de enhebrar un intento de cohesión de las artes españolas novecentistas, realización que no conoce bibliografía anterior del mismo tema.

Que ello haya de ser llevado a efecto con mi propio sistema métrico ideal es cuestión inapelable, tanto si place como si disgusta. Conozco demasiado bien a los artistas de cualquier dedicación cual para saber que cada uno se considera el ombligo del mundo. Y yo estoy lejísimos de ser ningún ombligo de crítica o de historia, y antes me creo un observador que pretende permanecer neutral, pero jamás traicionando mis módulos de valoración. ¿Serán compartidos éstos por mis lectores?

No deseo otra cosa. Será el mejor pago a mis buenas intenciones informativas y valoradoras.

INTRODUCCIÓN

ESTE SIGLO, ESPAÑOL, NUESTRO.— Mediante el auxilio de la historia, todos los siglos son de nuestra propiedad, casi se pudiera asegurar que de nuestra intimidad, pero el XX lo es de modo singular porque, en varia proporción, todos hemos contribuido a configurarlo y hacerlo. También — y el verbo no es de pequeña significación — a costearlo, teniendo cada español parte en todo edificio público, aunque no sea sino el precio de un ladrillo. De aquí que todos y cada uno seamos algo coautores y copropietarios de España, de la España de hoy. Pero, ¿de qué hoy, si se ha comenzado por hablar de un siglo? ¿Del hoy de 1913, del de 1928, del de 1945, del del día en que se escribe o se lee esta página? Un siglo se conforma con ayuda de muchos años y de muchísimas situaciones, y comienza por ser continuación del anterior, tardando algún tiempo en dar con su verdadero y definitivo talante. Si se ha convenido en que, para toda Europa, el siglo XIX y su largo séquito de modales no concluyó hasta 1914, España, aún no tomando parte en la Guerra Europea, debe entenderse regida por el mismo canon cronológico. Con grandes reservas, naturalmente.

Ello se verá más en un análisis de nuestro arte novecentista que en el cambio de piel de nuestra tierra, proceso lento y genuino. España no intervino en la guerra de 1914-1918, pero se las arregló para desangrarse en Marruecos y, más tarde, en la guerra por antonomasia, la civil, la de 1936-1939, con la que renovábamos la tradición decimonónica de las contiendas carlistas. Esta guerra ha sido el gran acontecimiento de la España novecentista, y sus inevitables repercusiones en el arte serán expuestas en su momento. Lo extraordinario es que las dos mitades cronológicas en que reparte al siglo hasta ahora vivido son parecidamente ricas en creadores y en obras. Algo de milagroso debe tener el arte español para comprender bien sus crisis y sus resurrecciones.

En el volumen XIX de ARS HISPANIAE pareció oportuno segmentar el arte español decimonónico en tres tercios casi idénticos en contenido de años y que venían a coincidir con otras tantas etapas políticas muy bien determinadas. En este nuevo siglo, las particiones no pueden ser tan rotundas. El largo reinado de Alfonso XIII queda muy diversificado estilísticamente, tanto como para albergar corrientes de estirpe prácticamente decimonónica, cual el modernismo y la persistencia del eclecticismo, se entiende que en arquitectura, y presentar los primeros edificios que podemos apellidar funcionales. Así, la etapa segunda comprenderá años de dicho reinado, todos los de la Segunda República, y fenecerá con ésta. La tercera postura será más definida, pero no sin un lapso primero de retrocesos y titubeos. Superados éstos, se vuelve al largo ciclo significado por la segunda etapa.

Expuesto todo ello en forma tan breve y teórica, tan llana y fácil, se diría que, con excep-

ción lógica de los tremendos años de guerra, la evolución se produjo de manera rigurosamente ordenada, como cumpliendo alguna ley escrita. Pero nada más opuesto a la verdad. A muchos de los movimientos plásticos que revisaremos les costó larguísima cantidad de paciencia, constancia y esfuerzos penetrar, no en el pueblo, donde es dudoso que hayan entrado, sino en las capas más inteligentes de observadores. Que causa y consecuencia de todo ello haya sido una simultaneidad de posturas no es fenómeno nuevo en esta tierra, y, en todo caso, se ha ganado una vez más el típico retablo de diversidades contrapuestas, tan visible en cada momento español. De aquí que sea posible adelantar un elogio que, por supuesto, será demostrado: El de que el arte español del siglo XX ha sido hasta la fecha, aparte la variedad consignada, profusamente bello, intrínsecamente cautivador, tan positivo como en los mejores momentos de nuestra historia. Tan cuantioso, que no será flojo esfuerzo el de proceder a la criba de artistas, obligatoria en una obra de las características de la que se ofrece. Obligación que, naturalmente, se ha cumplido en los demás volúmenes de esta publicación.

Al titular este apartado como se hizo, no dejará de haber lector desilusionado por no hallar dentro de él constancias de que todo lo bueno que se haya de mostrar tenga una relación con alguna tesis de específico hispanismo. No me interesa una afirmación parecida. Si los españoles formaron una colonia plástica en París, pues no otra cosa fueron la invención y el triunfo del cubismo, la normalísima contrapartida sería la de aceptar de buen grado esquemas, módulos, proporciones venidas de fuera, lo que tampoco es ninguna novedad en la historia de nuestro arte. Si en los siglos góticos se dieron tales influjos, ¿qué no habría de ocurrir hoy, cuando el planeta carece prácticamente de distancias? Pero nadie se aflija, porque es en medida con semejantes encuentros con el exterior como suele resultar más espléndido lo nacional, y por unas u otras razones, lo español novecentista, riquísimo en formas muy diferentes de expresión, no merece menor título que el de magnífico.

LOS MECANISMOS. — Durante buena parte de este siglo, la mecánica del arte no utilitario siguió siendo la ochocentista, esto es, la de la pobreza vergonzante. Si los arquitectos han obtenido siempre trabajo no mal remunerado, con independencia de los credos estéticos que profesasen, los escultores y pintores no conocieron mejores caminos hacia la gloria, y singularmente los segundos, que los de una institución ya a la sazón caduca, la de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Institución vieja, ciertamente, pero difícil de reemplazar. Siempre fueron patentes sus dolencias, y razón testimonial de ello pudo ser una encuesta llevada a cabo por la revista "La Esfera", de ello hace ya cerca de cincuenta años, en que se preguntaba a diversas personalidades si estos certámenes oficiales debían desaparecer o ser profundamente modificados. Se iba haciendo raro que concurriesen los arquitectos, hasta que, pasados años, dejaron de hacerlo, con buenas razones. Pero a los escultores y pintores les era más difícil abstenerse, ya que el consabido escalafón de tercera, segunda, primera medalla y como culminación la de honor, abría muchas puertas. Así era cómo hasta los artistas de más acusada independencia, y no otro es el caso de Solana, seguían siendo sensibles a las posibilidades del premio y de la medalla, ello, cuando ya estas celebraciones bienales habían perdido casi todo su interés.

Un tanto absurdamente, esta rutina fue remozada e interrumpida por la súbita aparición de otra institución rival, pero también estatal, la de las Bienales Hispanoamericanas de Arte. Fue peregrina cosa la de ver cómo un ministerio, el de Asuntos Exteriores, interfería funciones

de siempre atribuidas al de Educación. Pero el resultado fue impresionante. La Primera Bienal Hispanoamericana, en 1951, era un suntuoso despliegue de novedades, desenfadados y riqueza de dicción, cual nunca se hubiera visto, y de aquí la rabia con que la acogieron los pompiers y académicos. Otras dos ediciones, celebradas respectivamente en La Habana y en Barcelona, ofrecieron menor interés. Pero algo muy definitivo se había logrado en orden a la renovación de posturas y criterios. Las exposiciones nacionales, que continuaban su tono aburrido y burocrático, comprendieron la necesidad de rejuvenecer su talante, lo que hicieron en su última década, la de los años sesentas. Después, una drástica reforma las ha hecho desaparecer, virtualmente. Noticia que no se consigna con agrado, porque de seguro había otras muchas maneras de no interrumpir una tradición isabelina que pudo continuar rindiendo servicios en nuestros días y en los posteriores. Pero, ya antes, otras instituciones (figs. 1 y 2) llenaban el vacío.

Siempre se habían ofrecido posibilidades al artista español de concurrir a certámenes internacionales, pero era normal que en tiempo de más estrechas relaciones de este tipo se hicieran abundantísimas estas coyunturas. Nos referimos a las bienales de Pittsburgh, Venecia y Sao Paulo, cada día más y más afectas al arte nuevo. También, la más reciente Bienal de los jóvenes, de París. Los organismos oficiales españoles tardaron en enterarse de lo que todo ello significaba, hasta el extremo de que el envío nacional a una de las bienales venecianas consistió en obras de Federico de Madrazo, extraña insensatez que no conoce precedentes. Lentamente, las aportaciones a dichas bienales internacionales fueron seleccionadas con mayor seso, y, justicieramente, se obtuvieron premios importantes. Poco significaba que los organismos estatales dejaran de estar convencidos de la bondad y de la seriedad de este tipo de arte, ya que el que les gustaba era el de la más vetusta estirpe posible.

Como se ve, ya por 1950, el artista español podía concurrir a muchas exposiciones nacionales e internacionales donde mostrar su mayor o menor genio. Pero, al mismo tiempo, tenía a su disposición las salas privadas de arte, o las semioficiales, o las oficiales del todo. No había necesidad de ir a exponer en París, espejismo del que se han ido desengañando lenta y progresivamente los jóvenes, porque en Madrid y Barcelona se fueron multiplicando estas salas. Es espantable hurgar en este capítulo, inmenso en anales. Si cuando José Francés resumía los de las exposiciones privadas — colectivas o personales — en su publicación "El Año Artístico", en tiempos en que en Madrid no funcionaba sino media docena de salas, asusta pensar en lo que sería hoy un anuario semejante, con más de un centenar de ellas. Aunque, bien contemplado, sería lo mismo, y no habría hecho sino multiplicarse por veinte el número de artistas. Por descontado, los más de ellos anodinos, impersonales, sin garra ni gracia, irremediabilmente condenados al fracaso, al olvido y al futuro anonimato. Y no se piense que hay crueldad en el diagnóstico, de irremediable formulación, porque la misma constante se ha dado en toda época.

En fin, otra institución que faltó en la casi totalidad del siglo pasado, y que es la de los museos de arte moderno o de arte contemporáneo, cuya misión ideal se entiende la de seleccionar, ya con espaldarazo definitivo, aquellas piezas de arte actual que por su cuantía parezcan merecedoras del dictado de museables. No se oculta a nadie lo delicado de esta misión, en la que tan fácilmente se podría adulterar la selección ideal mediante las amistades y compadrazgos a que todos somos tan proclives. Pero si preside a ella el criterio restrictivo imprescindible, los resultados son excelentes. De aquí que tales museos sean escasísimos. Por ser de

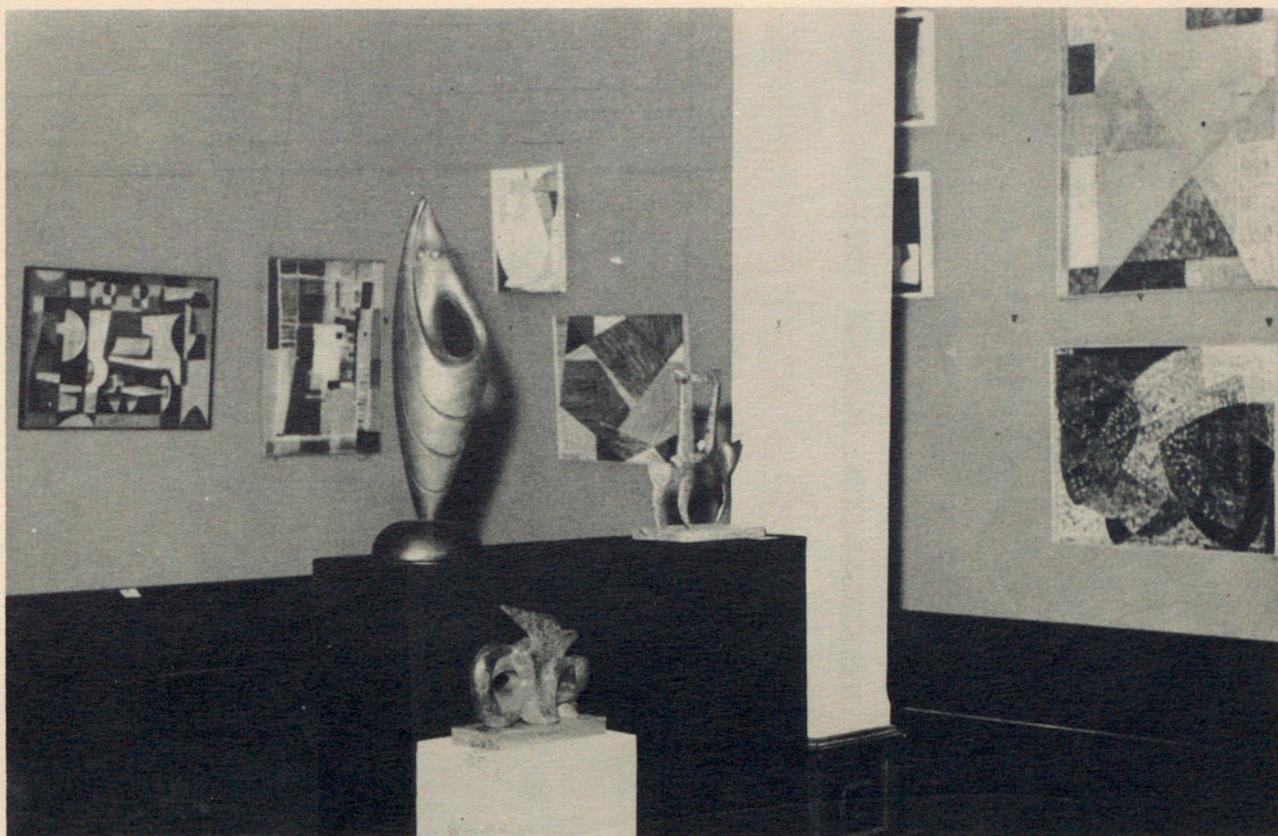
entera justicia, mencionemos el suntuoso Museo de Arte Moderno, de Bilbao (figs. 3 y 4), el Museo Picasso, de Barcelona (fig. 5) — hay en España otros varios dedicados a un sólo artista — y el Museo de Arte Abstracto, de Cuenca, absolutamente precioso (fig. 6). Nótese muy bien que ninguno de ellos es de fundación estatal, y que el último responde a iniciativa y a medios absolutamente privados, los de dos artistas convencidos de la estética que antologizan. Con razón, porque la tarea de organizar un deseable museo de arte contemporáneo, esto es, en que los artistas representados estén viviendo y creando, es cosa de demasiada responsabilidad para ponerla en manos del estado. En ellas, pronto se convertiría en modalidad benéfica y parcial. No es éste el camino.

En cuanto a mecenazgos, son superabundantes y sin cotejo posible con el que lo fue único durante un siglo, el de las Exposiciones Nacionales. Hoy apenas queda diputación provincial o municipio de alguna importancia que no convoque sus concursos, mejor o peor dotados, y a estas entidades se unen en el propósito muchas empresas privadas de industria y comercio, bien convencidas de que el apoyo al arte prestigia y enaltece. El número de premios que de este modo se conceden cada año compone cantidades bien crecidas. El esfuerzo es generoso, pero queda la duda de si está proporcionado a los logros conseguidos.

LOS ARTISTAS. — La primera cuestión importante que procede plantear es la del feliz regreso del arquitecto (figs. 7 a 10) al seno de la familia artista, condición de la que prácticamente había dimitido durante la segunda mitad del siglo XIX al separarse sus estudios de la Escuela de San Fernando y hacerse objeto de mayores rigores técnicos. Claro está que los progresos de la técnica seguirían creciendo incesantemente, pero, por fortuna, una común preocupación por la belleza de lo realizable fue invadiendo a los creadores de arquitectura. Como quiera que los edificios, amparados en el progresivo tecnicismo, eran cada día más eficientes y prácticos, no podían dejar de ser más bellos. Lo eran y lo son, hasta el extremo de que cuando podamos hacer el balance general del siglo, los máximos galardones corresponderán a la arquitectura. Hoy por hoy, es ésta el mayor bien del arte español del siglo.

Es cierto que el arquitecto, el hombre de carrera, y de carrera no corta ni fácil, muestra un talante profesional de difícil paralelismo con la actuación del escultor (figs. 11 a 14) y del pintor (figs. 15 a 22). En éstos, idénticas características a las que nos han mostrado todos los siglos en las mismas tareas. En virtudes y en vicios, estos autores del arte de todos los días han mostrado ser lo que siempre fueron: entregados a lo suyo, celosos de lo ajeno, susceptibles y delicados ante la crítica, frecuentemente dados al orgullo, el que, si legítimo, no es regateable. Naturalmente, lo que pueda haber de defectuoso en todo ello se advierte mejor en los artistas jóvenes, tantos de los cuales alardean de autodidactas, sin entender ni de lejos el daño que se autoinfligen con esta impertinente declaración. No son éstos, a fe, los que participan positivamente en la elaboración del gran arte del siglo.

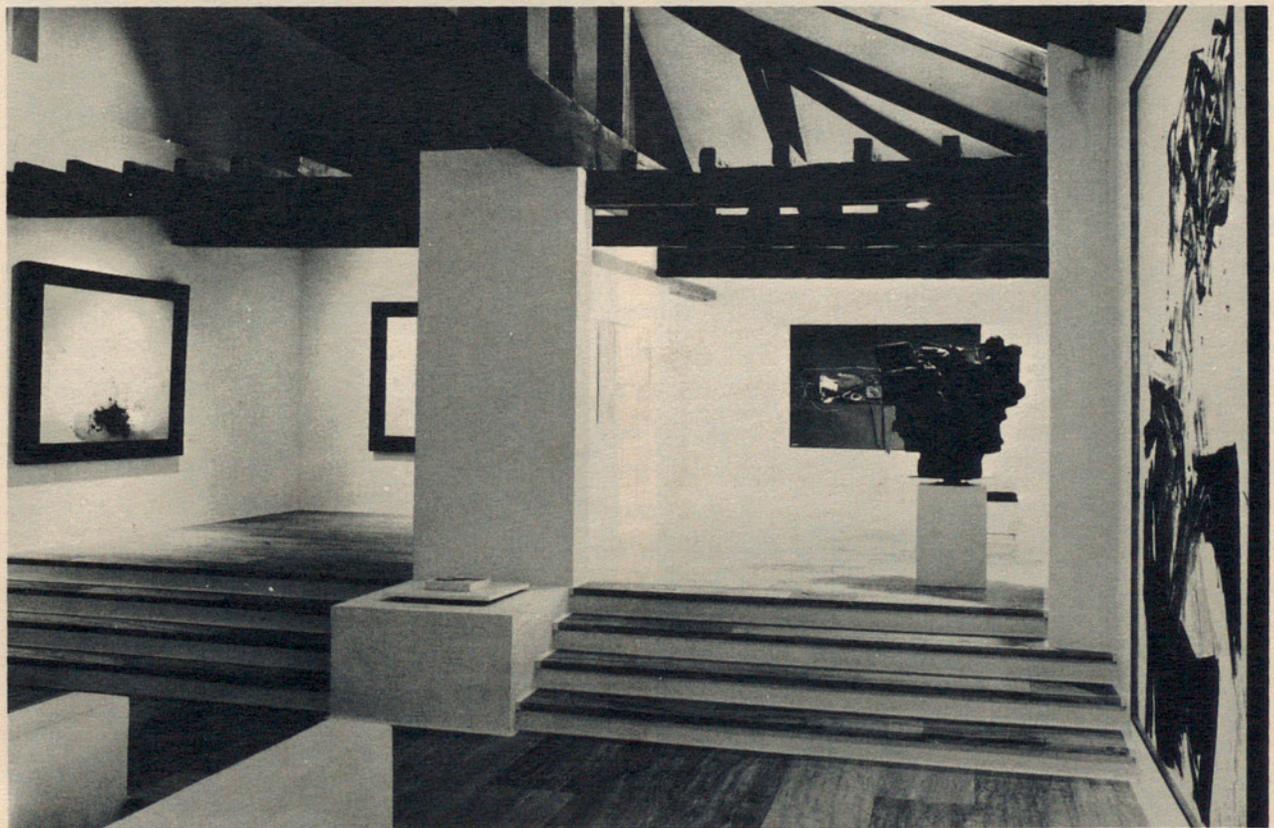
Desapareció hace muchos años el tipo legendario del artista bohemio, sumido en la indigencia y el desorden. Ahora son numerosos los que cobran dineros importantísimos por sus obras y viven con la holgura que antaño se reservara a unos pocos. No puede haber censura, y sí satisfacción en lo constatado, además de la razón normal, por la de que lo dicho significa una mayor atención y un obvio desprendimiento por parte de las clientelas. Lo que en todo ello pueda haber de artificial o de hinchado no es cuestión por la que nos debamos preocupar



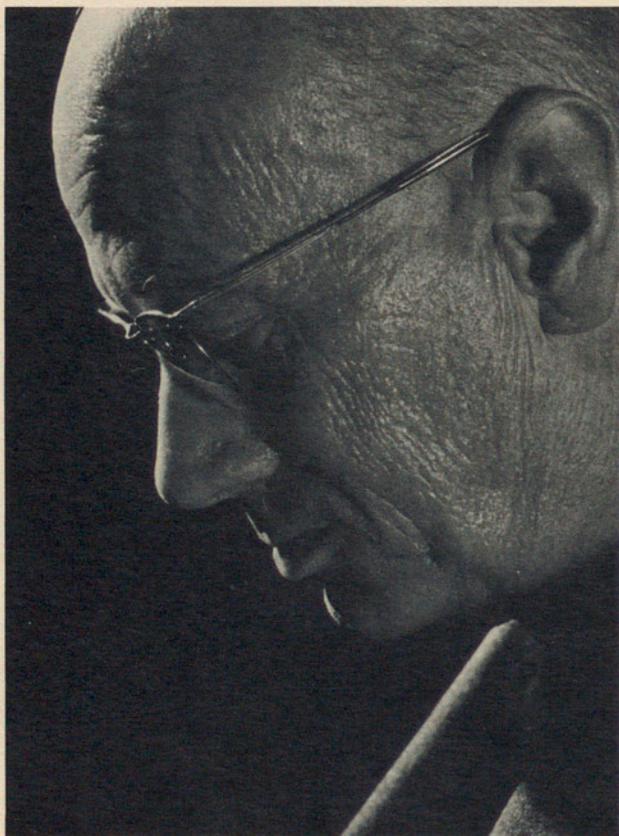
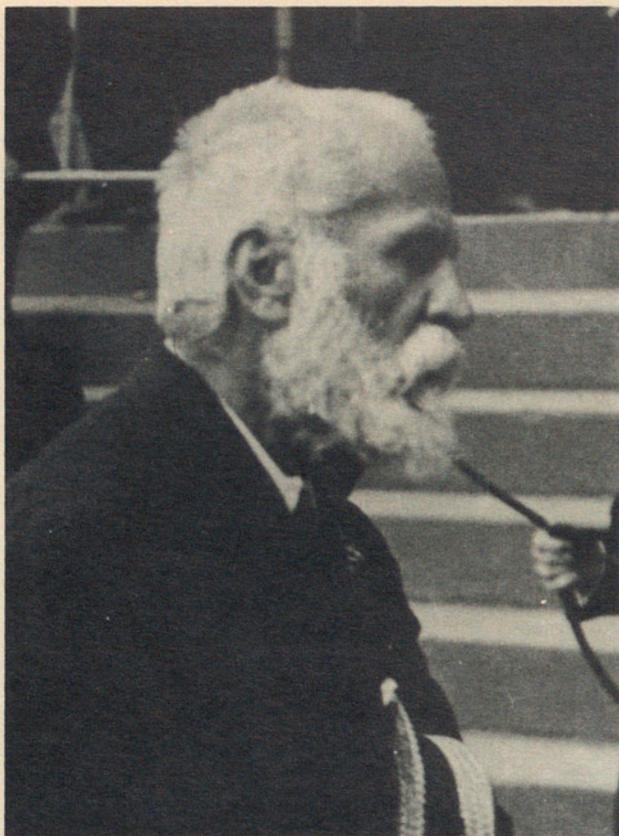
Figs. 1 y 2.—EXPOSICIONES: PRIMERA EXPOSICIÓN DE ARTE ABSTRACTO (SANTANDER, 1953) Y EXPOSICIÓN ORGANIZADA POR LA CRÍTICA DE ARTE (MADRID, 1962).



Figs. 3 y 4.—MUSEOS: DOS INTERIORES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES (SECCIÓN DE ARTE MODERNO) DE BILBAO.



Figs. 5 y 6.—MUSEOS: INTERIOR DEL MUSEO PICASSO, EN BARCELONA, E INTERIOR DEL MUSEO DE ARTE ESPAÑOL ABSTRACTO, EN CUENCA.



Figs. 7, 8, 9 y 10.—ARQUITECTOS: ANTONIO GAUDÍ, SECUNDINO ZUAZO, EDUARDO TORROJA Y MIGUEL FISAC.

en este momento. Lo que sí procede denunciar es la crecida cantidad de seudoartistas que con procedimientos reprobables se esfuerzan por llamar una atención inmerecida.

EL PÚBLICO. — Importa no engañarse acerca de esta fundamental pieza del engranaje. En una España que cuenta más o menos con treinta y cinco millones de habitantes, los interesados por el arte vigente no componen sino una minoría extremadamente exigua, sin posible cotejo con la de otros países occidentales como Francia o Italia. Que se vea repleta de asistentes la sala en que se expone la obra de un artista el día de la inauguración no quiere decir nada, porque a la tarde siguiente no habrá sino dos personas, o acaso ninguna. Hasta es fácil que la minoría de compradores resulte ser proporcionalmente más nutrida que la de meros espectadores sin posibilidades adquisitivas. Recordaré que la única ocasión en que he presenciado una fila de curiosos al aire libre esperando pacientemente a que se les permitiera entrar en una exposición, fue ante la sala especial de la Primera Bienal en que se exhibían pinturas muy cacareadas y sensacionalistas de Salvador Dalí. Por consiguiente, el ejemplo es poco provechoso. Igual que el antes aludido, el de la inauguración concurridísima de una exposición, hecho que se convierte en una reunión social más, atentos los integrantes más al cóctel que se está sirviendo que a los cuadros motivadores de la cita.

No sé si el público se desentiende del arte o si ignora todo acerca de él, pese a los mil esfuerzos realizados para llevar su comprensión a todas las mentalidades. Produce espanto observar la indiferencia y la frivolidad con que se procede en esta cuestión. Conozco personas de clase adinerada y sedicentemente culta que han pasado desde la admiración por la pintura y escultura del peor academicismo a la estima de lo que se anuncia como novísimo y último grito de la moda estética. Estas buenas gentes se han saltado medio siglo de genialidad y de belleza sin tratar de colmar la laguna. Y es que cuando una actividad noble se interfiere con la moda al uso, o cuando un artista goza de celebridad personal — puede ser que no conseguida por su quehacer — todo se deforma y envilece.

Hasta ahora he estado especulando con el público, en su dimensión más vaga, pero cuidando de que no se deslizara ni un momento la palabra "pueblo", matización por un lado más lata, por otro más delimitada. En fin, parece que sobra definir en qué consiste el pueblo, en este caso el pueblo español. Pues bien, ese poderoso estamento ha quedado excluido del disfrute de su arte contemporáneo por pocas, pero muy evidentes razones. La principal es que nadie se ha preocupado por ponerlo al nivel de su modesto alcance cultural y receptivo. Otra, bastante más delictiva, consiste en la premeditada eliminación de preocupaciones cultas, enfangando al español medio en el vicio del mal llamado deporte, para que se embrutezca convenientemente. Y es desolador comprobar que se esté construyendo uno de los mejores siglos del arte español ante la indiferencia casi total de los españoles. Lastimosa realidad la de comprobar que todo cuanto aquí se compendiará ha de interesar tan sólo a una pequeña minoría, cuando debería extenderse a todos los criterios y fortunas intelectuales. ¿Ha tenido alguna culpa un agente intermediario, el de la crítica de arte? ¿O bien, por el contrario, el influjo de ésta ha sido beneficioso? Tratemos de aclararlo.

LAS ARTES Y LAS LETRAS. — Acerca del divorcio casi absoluto entre la acción de los primeros artistas renovadores del siglo y la atención que pudieran haber merecido — pero que no merecieron — por parte de los más insignes escritores he escrito ya más de una vez,

y mis palabras fueron mal recibidas en general. No creo que sea actitud inteligente la de tratar de ocultar una desagradable realidad que a todos perjudicó, pero ese es el hecho. Artes y letras fueron separándose cada día más y la insigne generación del 98 no conoció ni quiso conocer artista más eminente que Zuloaga. Y no por ahondar demasiado en sus mecanismos plásticos, sino fijándose en lo literaturizable de su pintura. Sin duda era imposible exigir a aquellos hombres una comprensión de posturas tan radicalmente innovadoras como el fauvismo o el cubismo, pero la verdad es que les faltó hasta el mínimo de interés para intentarlo. Fue una gran desgracia para el entendimiento del arte y para su consagración intelectual.

No desvirtúa tal responsabilidad la triste evidencia de que la crítica de arte en diarios y revistas se formulase a comienzos de siglo con incompetencia y desgana, ausente cualquier especie de responsabilidad o de especialización. Continuábamos en las condiciones peores del siglo XIX, y la consecuencia era que el arte faltaba de los deseados respaldos literarios. Está todavía por hacer un libro imprescindible (1), el que se titule Historia de la crítica de arte española, pero es dudoso que, una vez realizado, nos enseñe algo muy diferente de lo dicho. Según fueron pasando los años aparecieron firmas ya especializadas, como las de Francisco Alcántara, José Francés y Juan de la Encina, seudónimo éste de Ricardo Gutiérrez Abascal. Pero continuaba faltando alguna personalidad del mundo de las letras que se lanzara a la empresa de prestigiar el arte nuevo. Y esa personalidad fue la de Eugenio d'Ors. No me importa que su estimación haya decaído desde su fallecimiento, ni que su biografía cuente con puntos controvertibles, ni que esté regularmente excluido del catálogo de luminarias. Para mí, será siempre el hombre de letras y de culturas, en ningún modo obligado por otras razones que las de su afición, que por primera vez en el siglo se dedicó, con ardimiento, entrega y seso a la crítica de arte, dignificándola, extrayéndola de oscuros rincones, porque no hay que olvidar que, por un tiempo, esa crítica contaba menos que la taurina, como hoy cuenta infinitamente menos que la de deportes. Eugenio d'Ors (fig. 23) no se limitaba tan sólo al arte español, como prueba su ejemplar monografía sobre Cézanne, una de las más inteligentes que se hayan publicado sobre el maestro de Aix. La larga gestión crítica y valoradora de Eugenio d'Ors marcará toda una época de esclarecimiento en la comprensión del arte, antes y después de la guerra. Y, junto a él, hay que citar — sea la opinión que pueda merecer el resto de su obra — al tremendo Ramón Gómez de la Serna, cuyas monografías dedicadas a Picasso y a Solana contarán siempre como culminantes en la difícil carrera de acordar bonísima literatura y óptimo arte.

Venturosamente, esa carrera fue haciéndose cada día menos difícil, y a ello contribuyeron, sobre todo, los poetas, comenzando por Gerardo Diego, autor de un admirable ensayo acerca de Juan Gris, al que seguirían otros igualmente sensibles. Y el momento de insigne brillantez en este acercamiento se debe al glorioso Rafael Alberti, mediante su áureo libro "A la Pintura" (fig. 24), que, al tiempo que una luminosa oferta de la mejor y más policromada lírica, es toda una hermosa lección de certera visión del arte del color. En suma, una de las cumbres de la poesía española del siglo.

Si no es hacedero continuar esta antología ideal con nombres equivalentes, súplanse

(1) Esta empresa fue realizada por el autor con posterioridad a la redacción del presente libro. Es: "Historia de la crítica de arte en España", Ibérico-Europea de Ediciones, Madrid 1975, 366 págs., incluyendo un apéndice con la bibliografía completa, hasta el entonces, de Juan Antonio Gaya Nuño.

con los esfuerzos, cada día más organizados, por dotar a las artes españolas de nuestro tiempo de las merecidas publicaciones valoradoras, esto es, de revistas especializadas. Fueron muchas, y todas murieron por falta de clima propicio, que no por enfermedad ni males propios. Desde las ya lejanas en tiempo, como "Forma" y "Museum", Barcelona llevaría un tanto la capitania de este género, como demostraron "Gaseta de les Arts" o "Vell i Nou". Todo fue superado por la hermosa revista "Art", en los años 1933-1935, que podía competir ventajosamente con similares publicaciones extranjeras. En Madrid murieron otros laudables intentos de irradiar parecida labor desde nuevas publicaciones, como la lamentablemente fracasada revista "ARTE" (fig. 25), de los Amigos de las Artes Nuevas (ADLAN), que no logró sacar sino dos números. También fue breve la existencia de "Cobalto", mas, por lo menos, se ha logrado la continuidad de "Goya" (fig. 26), publicada por la Fundación Lázaro. También han gozado de larga continuidad las revistas profesionales de arquitectura. Hoy, es normal que las artes ocupen no pequeño espacio de las publicaciones que comentan la actualidad literaria, teatral y cinematográfica. Al mismo tiempo, se ha profesionalizado la crítica de arte, organizada en asociación nacional inserta en la internacional AICA (Association Internationale des Critiques d'Art). Con todo ello, hay que confesar que el gran tema sigue sin interesar, salvo muy contadas excepciones, al hombre de puras letras. Es el mismo drama de incompreensión cerrada que perjudica al conocimiento de la música. No hay ciegos ni sordos que lo sean tanto como los voluntarios.

En fin, somos muchos los que hicimos y hacemos crítica de arte, con abnegación, con equilibrio buscado, con deseo de acercar este bien hasta todas las mentes espectadoras, comentando y aleccionando. Esta labor ha conocido muchos fallos, tanto por defecto como por exceso. Los de defecto se refieren a la arquitectura, pues yo no concibo ni puedo comprender que mientras en la sección de crítica de un periódico o de una revista se ponderan los éxitos del pintor H. o del escultor J. en determinada sala de exposiciones, se silencie el juicio pertinente acerca de un importante nuevo edificio. Aunque no toda la culpa es de los críticos. Los arquitectos, quizá por un prejuicio residual de espíritu de clase, no suelen gustar de que sus obras sean objeto de comentario por profanos. Loable excepción, que importa mucho destacar, fue el buen funcionamiento de las sesiones de Crítica de Arquitectura, organizadas por Carlos de Miguel. Ejemplo contrario, y muy característico, el de determinado joven y galardonado arquitecto, bastante endiosado, que me aseguró una vez que una construcción no debía conocer sino la misma especie de crítica que un automóvil, esto es, la referible a su eficacia y buen funcionamiento. En este caso, tan torpe de dialéctica, todas las catedrales góticas serían exactamente idénticas, puesto que todas cumplen por igual su cometido de templo. Habrá menester de mejores razones para eliminar la arquitectura del campo de la crítica de arte.

Tras el defecto, el exceso. En este tremendo país nuestro del o todo o nada, se ha pasado de la escasez de comentarios críticos a una superabundancia que seguramente resulta más peligrosa. Por lo menos, mucho más desconcertante. Se ha caído en la obligación de que hasta la exposición más insustancial de un pintor o escultor cuente con catálogo donde un texto que se solicita con insistencia de los críticos de mayor autoridad pondere con exagerados elogios la maravillosa calidad de la obra de ese artista. Enojosa contribución de patente falsedad y de puro compromiso, a cuya comisión me negué hace años. Por lo demás, esos catálogos es normal que se presenten con inusitado lujo, magnífico papel, gran formato, cuidadas reproducciones en color. Se ha pasado de lo casi nada al demasiado. Y en el siglo XXII se

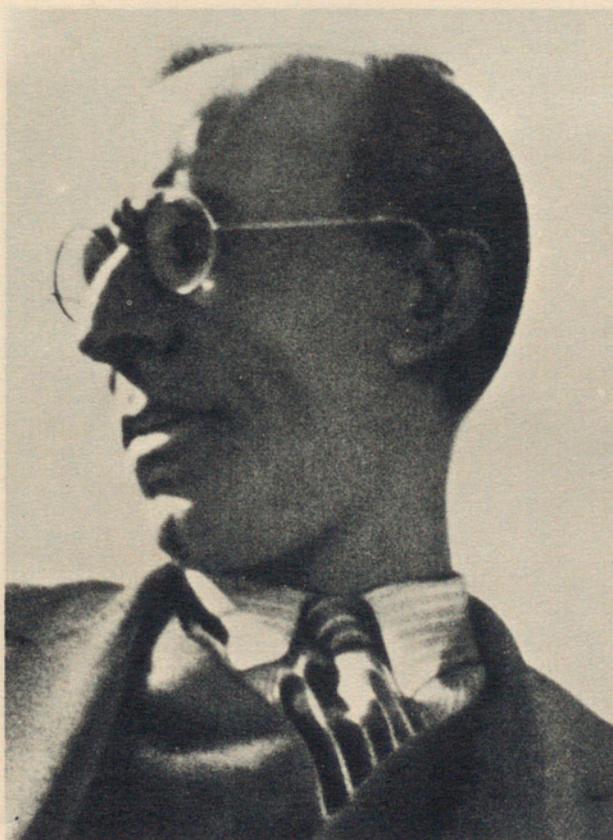
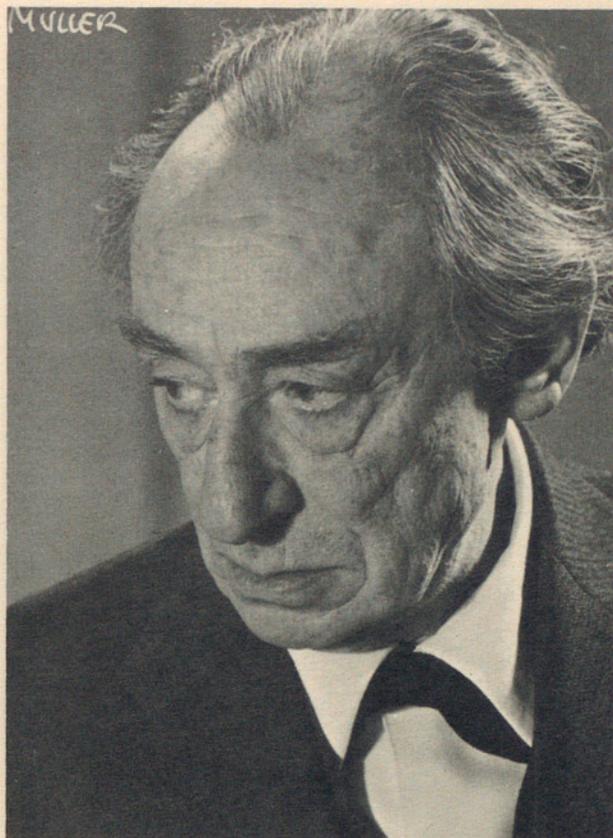
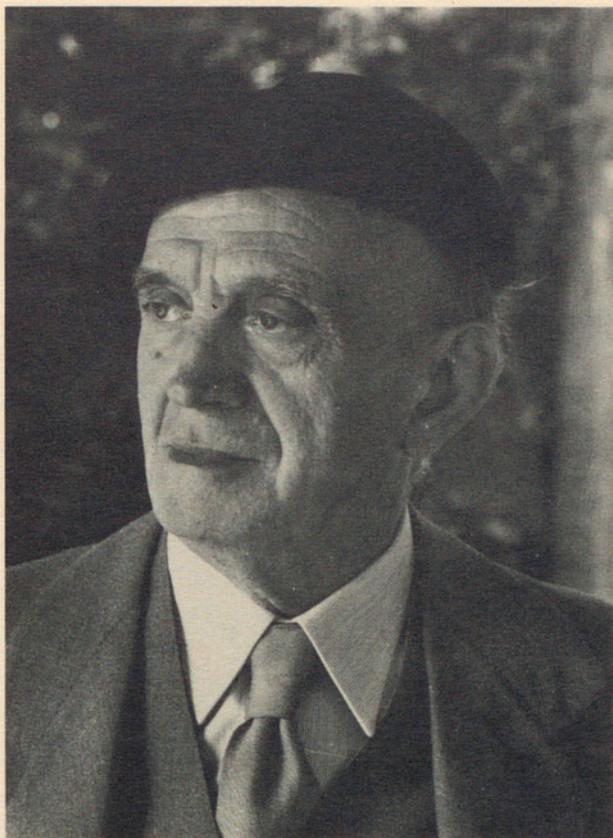
preguntarán los eruditos el porqué de semejante derroche para glorificar a criaturas en general tan poco merecedoras de él.

Todo esto perturba el ambicionado orden y la deseada jerarquía del mundo del arte cual no es para dicho. El fenómeno se agrava por la condescendencia de los críticos, los que, siguiendo una tónica nacional en otros órdenes, y acaso sin darse cuenta, extreman sus benevolencias. Los males no se detienen aquí. Suponiendo que el crítico de un diario mantenga una postura estética determinada que comunicar a sus lectores, la inclusión, puede ser que en el mismo número, y por imposición del director o del redactor jefe, de un artículo, de una entrevista, de unas ilustraciones en apología de un artista rechazable, da al traste con los buenos deseos del crítico titular.

Más o menos, cuanto ocurra de todo ello en España es reflejo de lo que acaece en todo el mundo, pero la universalidad del mal no aporta ningún consuelo. Y la pregunta dúplice justificativa de este apartado y que no ha sido perdida de vista durante su desarrollo se presta a múltiples respuestas. La misión de la crítica es la de aceptar o rechazar al artista en acción usando de un criterio muy amplio, pero en ningún caso afirmativo de cuanto se presente ante sus ojos. Y aún tal misión — y se ha seleccionado premeditadamente este vocablo, por lo que el ejercicio de la crítica contiene de misional — sólo es valedera mientras haya ciegos mentales solicitantes de aclaraciones y de escolios. Lo deseable sería que no hubiera tales mutilados y que todos fueran capaces de comprender el arte, con lo que se eliminaría una función intermediaria, y es sabido que los intermediarios suelen resultar poco simpáticos. Además, esos comentarios suelen leerlos no otros que los convencidos y dotados de juicio propio. En cuanto a la otra crítica, la de carácter apologético, sobra. En puridad, no debe ser entendida como crítica sino como favor, lo que es más rechazable. Por lo que parece normal concluir que la crítica española de arte, tardíamente advenida, por demás honesta, pero propensa a la benevolencia y a la absolución, se abstiene de marcar rutas posibles de las que tanto precisa el arte — aún no deseándolas — en sus crisis.

Todo esto lo he dicho muchas veces, pero nadie se ha enterado. Lo característico de todo fenómeno artístico español es el de enterarse tarde y mal, puede ser que el de no enterarse. Pero no insistamos. Sería por demás desagradable comenzar este libro bajo una impresión negativa. Por lo menos, el sabroso y rico tema no convida a ello.

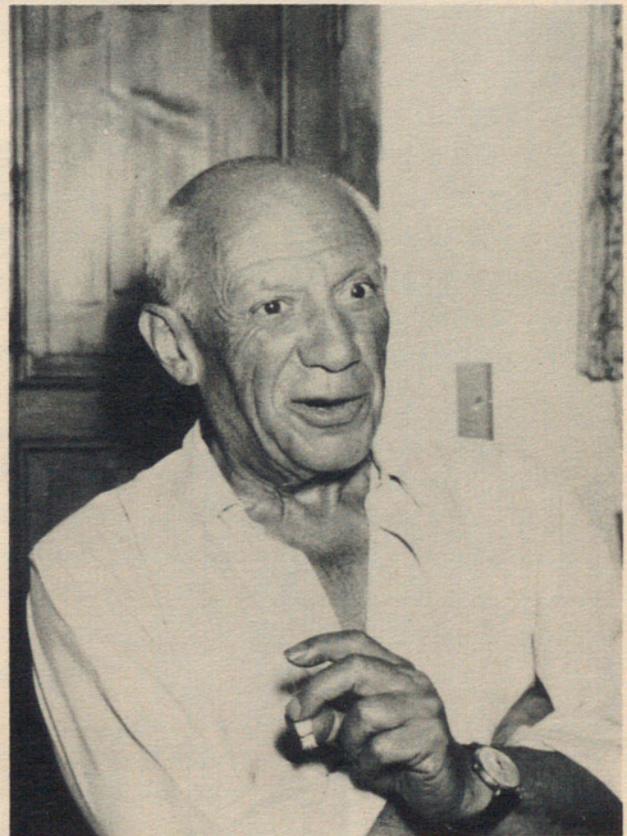
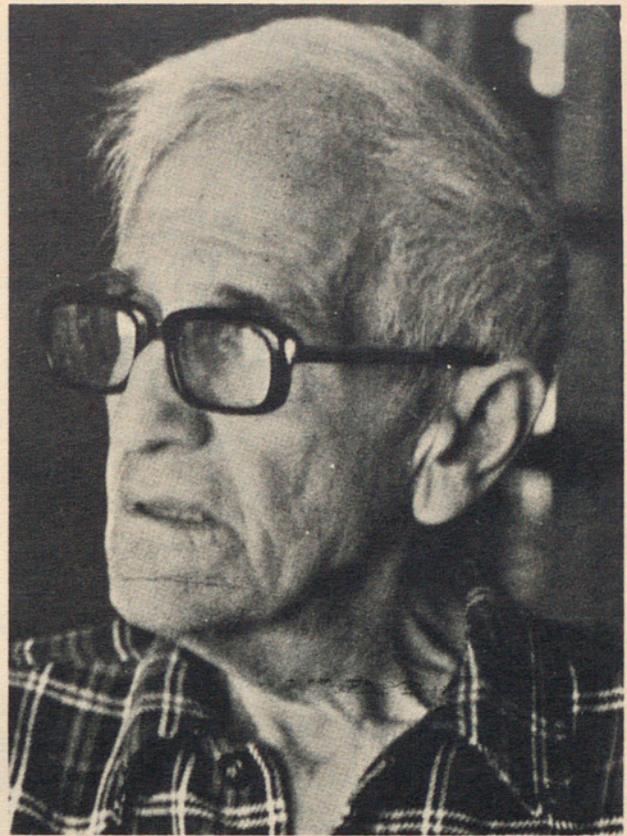
RESUMEN. — Si las generalizaciones tendentes a situar las líneas generales de un tema son obligadas respecto de un tema histórico, más lo serán en otro que como el presente participa de las condiciones de historicidad y actualidad. Pero aspiro a que el avisado lector, a lo largo de la narración, sepa por sí mismo puntualizar donde acaba una y donde empieza otra, lo que no se puede determinar a priori, ya que dependerá de los años que cuente cada uno y de la generación a que pertenezca. Porque para los lectores del futuro ya sabemos que todos los datos y toda la doctrina aquí contenidos serán pura historia pasadísima. Hasta el año que viene es ya, casi, total historia.



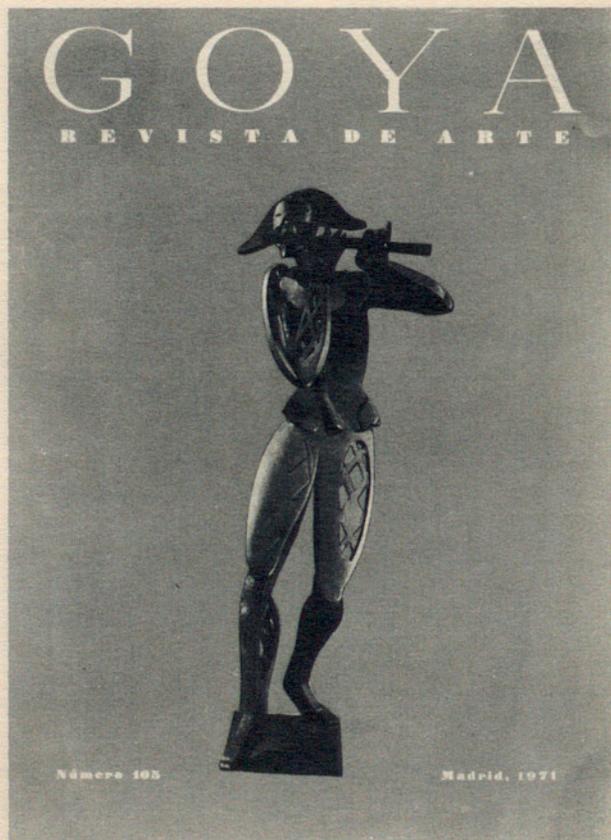
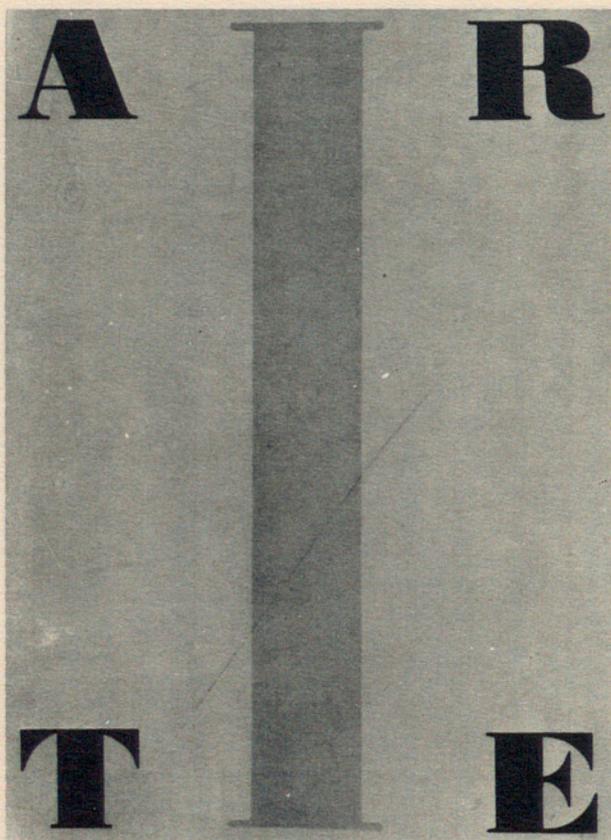
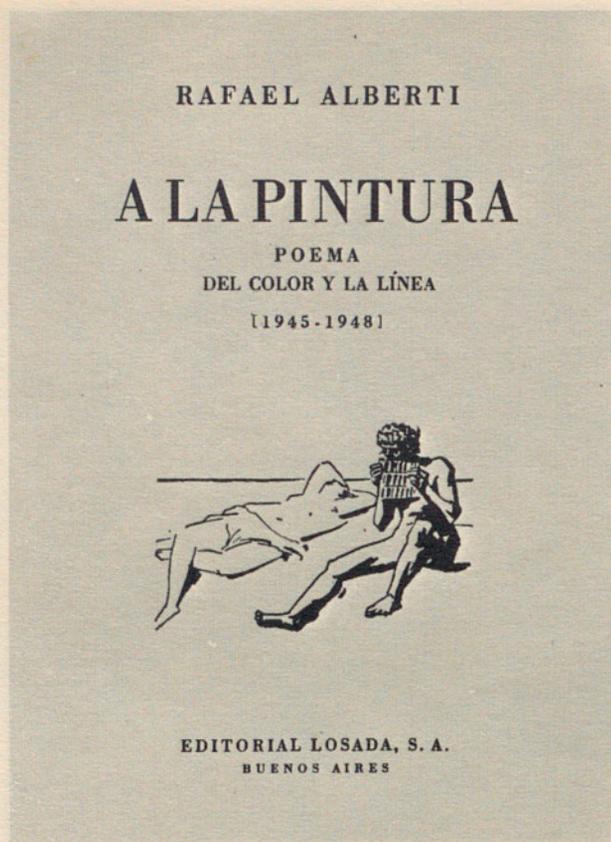
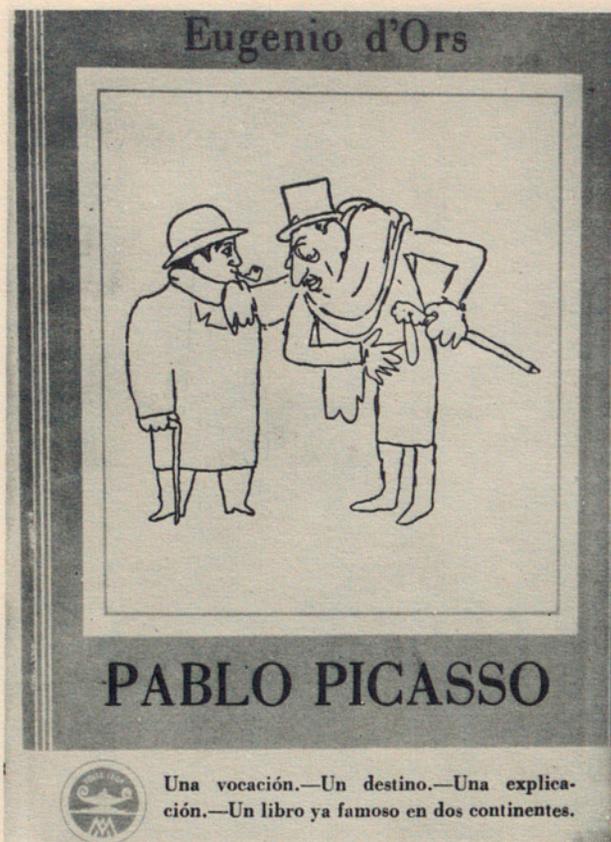
Figs. 11, 12, 13 y 14.—ESCUPTORES: JOSÉ CLARÁ, VICTORIO MACHO, ALBERTO Y JORGE DE OTEYZA.



Figs. 15, 16, 17 y 18.—PINTORES: AUTORRETRATO DE JOAQUÍN SOROLLA (MUSEO SOROLLA, MADRID), AUTORRETRATO DE IGNACIO ZULOAGA (CASA-MUSEO ZULOAGA, ZUMAYA, GUIPÚZCOA), ISIDRO NONELL EN SU JUVENTUD, Y JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA, POR VÁZQUEZ DÍAZ.



Figs. 19, 20, 21 y 22.—PINTORES: VÁZQUEZ DÍAZ (AUTORRETRATO), COSSÍO, MIRÓ Y PICASSO.



Figs. 23, 24, 25 y 26.—PUBLICACIONES DE ARTE: SOBRECUBIERTA DEL "PICASSO", DE EUGENIO D'ORS; PORTADA DE "A LA PINTURA", DE RAFAEL ALBERTI; PORTADAS DE LAS REVISTAS "ARTE" Y "GOYA".

LA ETAPA YA HISTÓRICA 1901 - 1925/27

A) LA ARQUITECTURA

RAZONES DE UN CICLO. — Si el comienzo de este primer capítulo de arte español del siglo XX no podía arrancar, a lo menos simbólicamente, sino del año 1901, los finales son más vagos, pero en todo caso caen dentro del largo período de gobierno del General Primo de Rivera. En efecto, en 1925 se celebra en Madrid la Exposición de Artistas Ibéricos. En 1926 muere Gaudí, y se inaugura en Madrid el monumento a Cajal, de Victorio Macho. En 1927 se está alzando en Zaragoza el Rincón de Goya, de García Mercadal, y al mismo tiempo, Daniel Vázquez Díaz proyecta sus murales del Monasterio de la Rábida. Sin duda, la cuantía de los hechos es heterogénea, y de facies diferentes, siendo fundamental el hecho arquitectónico aludido. Pero tanto estos escuetos datos como los más copiosos y organizados que se irán exponiendo bastan para demostrar que ese prolongado período constituyó un ciclo de vida propia, magnífica en mil casos, menos en otros, de acción certera o errónea, más siempre integrando una estética de límites muy perfilados, los situables entre lo decimonónico — que no dejó de tener sus prolongaciones y supervivencias — y lo que hoy consideramos netamente novecentista.

Por su carácter prologal, ese ciclo es considerado hoy como histórico, lo que por ningún caso puede tomar aspectos peyorativos. Infinidad de obras de toda especie creadas entonces permanecen con toda su frescura original y conservan el interés prístino. De aquí que en homenaje a sus autores se procure una crítica suave, en oposición a la que puedan merecer sus nietos o biznietos. Nos encontramos ante la más reciente historia posible, y ha de hacerse con la mejor justicia también posible. En fin, si ha quedado justificada la repartición cronológica, comencemos por lo primero, por el Modernismo.

EL MODERNISMO. — Con esta fea denominación, que tantos desagradables equívocos acarrea en labios de personas poco enteradas de cuestiones artísticas, se conoce en castellano al estilo que en otros países se denominó "Art Nouveau", "Modern style" y "Jugendstil," sin contar con otras nomenclaturas alusivas a sus más notorios elementos integrantes. Por la varie-

dad de nombres, es hacedero comprender la internacionalidad del Modernismo, representando toda una voluntad programática en la Europa Occidental. Varias fueron las razones motivadoras de este movimiento: Seguramente la principal de ellas, la necesidad de reaccionar contra el eclecticismo padecido por la arquitectura durante no menos de medio siglo, dotándola de un estilo original, el primero habido desde el final del neoclasicismo. En no menor medida, la deseada puesta en práctica de las doctrinas de John Ruskin y de William Morris, exaltando las artesanías cuya cercana muerte quedaba anunciada por el avasallador auge de la industrialización, y por cierto que éste era el aspecto más simpático del nuevo movimiento. No es menester volver a acentuar su condición internacional, pero sí traer los nombres de actuantes tan característicos como Víctor Horta, en Bruselas; August Endell, en Munich y Héctor Guimard, en París, para, cotejando sus respectivas obras, entender la relativa unanimidad modernista. Y no es que en la nueva orientación pudiera hablarse de una suma o repertorio de motivaciones estilísticas, pues antes bien quedaban al arbitrio de las capacidades imaginativas de cada artista, y sépase cierto que la imaginación era condición inexcusable en el nuevo arte. Lo que sí era común a todos, arquitectos de procedencias estéticas varias, era el uso de decoraciones retorcidas, de compenetraciones de los apoyos con formas vegetales, del predominio de la curva ondulante sobre la recta y de la ocultación de todo elemento arquitectónico por caprichosos ornatos que disimularan las verdaderas estructuras del edificio. Como empresa estilística militante, el Modernismo no demostró ser sino una exacerbación de talentos característicamente románticos, admitida toda y cualquier invención personal, jamás coartada por algún catecismo dado de formas, puesto que todas, perteneciendo a la estirpe indicada, serían bien venidas, y tanto mejor cuanto más desaforadas. La primera consecuencia de que el Modernismo fuera iniciado por dibujantes y artesanos la entendemos negativa para el bien de la arquitectura. Pero la misma característica fue beneficiosa en el sentido contrario de que los arquitectos se consideraron obligados a diseñar objetos de artes aplicadas, rejas, muebles, etcétera, buscando una cohesión y unidad estilística que hacía tiempo faltaba en Occidente.

En España, la arquitectura modernista no fue fenómeno de orden nacional, sino estrictamente catalán, con pequeñas ramificaciones en ciudades ajenas a esa región. En cuanto a la acentuación catalanista del Modernismo, responde a razones bien definidas. Había sido en la Exposición de 1888 donde el movimiento conociera sus orígenes, y una vez adherida a este estilo, la gran ciudad mediterránea no lo abandonaría fácilmente, dándose hoy por cierto que, al menos en teoría, subsistió hasta 1926, año de la muerte de Gaudí. Un plazo ciertamente largo, pero no tanto si lo consideramos a partir del principio del siglo y se advierte que ya antes de 1926 había dejado de construirse en este estilo. La calidad romántica del mismo va íntimamente unida al potente resurgir económico de Barcelona y a la construcción de su ensanche, concretamente del Paseo de Gracia y de sus calles transversales; a la agitación anarquista, al triunfo del wagnerismo, al conocimiento de determinados pensadores alemanes y a todo un renacer de otras artes paralelas, no en todas observable el paralelismo con la arquitectura. Es abundante la bibliografía sobre el modernismo catalán, pero todavía falta un estudio del por qué Madrid — bien es cierto que ocupando entonces una postura económica mucho más débil — no acometiese parecida aventura, prefiriendo prolongar su arquitectura ecléctica. La disparidad entre las grandes ciudades españolas llegó en ello a su culminación.

Hoy, cuando el modernismo es historia pura, se le hace objeto de una reivindicación, que bien merece por esa misma razón, por su carácter de arte plenamente pasado. Pero los mayores

homenajes — y también censuras, porque es difícil permanecer neutral ante figura tan poderosa — se centran en derredor del arquitecto más importante de todo el movimiento, Antonio Gaudí.

GAUDÍ. — El más famoso de los arquitectos españoles novecentistas tuvo más años de vida en el siglo pasado que en el actual, pero a éste ha de traerse su semblanza, por pertenecer al mismo las obras más reveladoras de su estilo personal. Antonio Gaudí Cornet nació en Reus (Tarragona) el 25 de junio de 1852 y cursó sus primeros estudios en el colegio de escolapios de dicha localidad, ingresando en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1870. Terminó la carrera en 1878, los tres últimos años colaborando con el maestro de obras José Fontseré y con los arquitectos Villar, Sala y Marquet. Pero quien seguramente influyó más en su formación sería Elías Rogent, el arquitecto de la Universidad de Barcelona. Aparte proyectos, tanteos y obras en colaboración, las primeras personales fueron los edificios de la Cooperativa de Mataró (1878-82), el pabellón de caza de Garraf y la casa Vicens (1882) (fig 27) y el hotelito de Comillas (Santander), en 1883. Hasta esta fecha se quería llegar, por ser la que inicia los trabajos de Gaudí en el templo de la Sagrada Familia, de Barcelona. La construcción más característica, así como la más discutible y discutida.

Un librero barcelonés de acendrados sentimientos católicos, don José María Bocabella y Verdaguer, adquirió en 1881, y por la suma de 172.000 pesetas, un solar limitado por las calles de Mallorca, Marina, Provenza y Cerdeña, para elevar un templo dedicado a la Sagrada Familia. Al año siguiente se colocó la primera piedra, pero variado rápidamente el plan, el segundo sería responsabilidad del arquitecto Francisco del Villar (1828-1903), cuya idea, según uso del tiempo, no trataba sino de alzar una iglesia neogótica. Los desacuerdos de Villar con Juan Martorell, que asesoraba al fundador, determinaron que el seguimiento de las obras fuera confiado a Gaudí, en momentos en que se iban a comenzar los apoyos de la cripta. Parece que ésta fue construida respetando en lo hacedero los proyectos de Villar, pero lo sucesivo no sería sino personalísima — cada día que pasaba más complicada — concepción de Gaudí. El eje principal del templo se dividiría en cinco naves, mucho más ancha la central, y en la intersección de ésta con los dos cortos brazos del crucero se preveía la erección de un ciborio de nada menos que 170 metros de altura, rodeado de cuatro cúpulas menores. En suma, las propias dimensiones del templo, su enorme presupuesto económico e incluso las vacilaciones del arquitecto motivaron el lentísimo ritmo de la construcción, que por mucho tiempo no contó sino con cripta, ábside y uno de los astiales del crucero. Actualmente, cuestaciones y donativos tratan de ganar los años de paralización de las obras, procurando su terminación, no sin que se alcen voces en contra, por estimar que ella pudiera muy bien contrariar el pensamiento íntimo de Gaudí, por otra parte no plasmado definitivamente en juegos de proyectos y maquetas.

Pero sí basta lo construido para emitir juicio acerca de cuanto ofrezca el templo de la Sagrada Familia como creación originalísima (figs. 28 a 30). Las altas torres de cada astial, con sus vanos helicoidales y sus formas de esbeltos conos de superficies curvadas, culminadas en asombrosos remates de abruptas formas y viva policromía son, a nuestro entender, de lo más feliz y logrado de lo construido, en tanto que los portales de la fachada del Nacimiento se despegan violentamente de la idea general, mediante la exageración de ornato y la mediocre escultura figurada que la acompaña. Los pormenores son mucho más estrictamente modernis-

tas que la libertad con que fueron concebidos los campanarios, éstos formando ya parte inseparable de la fisonomía urbana de Barcelona. Es de creer que si la escultura criticada se hubiera reservado en fecha hasta una probable terminación del edificio y se hubiera aplicado a otra parte de la construcción el presupuesto correspondiente, la valía general hubiera aumentado. Pero una de las constantes de Gaudí era su afición por lo simbólico, y simbolismo en gran abundancia es el que impregna esta obra de toda su vida.

Por serlo, por constituir su gran ilusión, es por lo que, contrariando un tanto los dictados cronológicos, se ha hecho mención en primer lugar de esta enorme aventura en piedra, suficiente para el prestigio de su autor. Pero coetáneos al gran empeño fueron alzándose muchos edificios interesantes. En 1886 se comienza el Palacio Güell, en la calle del Conde del Asalto. En 1887 se alzan los edificios de la finca Güell en la Avenida de Pedralbes. De 1889 a 1894 data el Palacio Episcopal de Astorga (León), que debe situarse entre lo menos afortunado del arte gaudiniano, ya que no rebasa una categoría tan menor como espectacular (figura 31), bien que debiendo advertirse que la conclusión no es responsabilidad de Gaudí, sino, desde 1905, de Ricardo García Guereta. De los mismos años iniciales del palacio de Astorga, el colegio de Teresianas, en la calle Ganduxer, de Barcelona. De 1892-94, la llamada Casa de los Botines, en la Plaza de San Marcos, de León. De 1900 a 1914, el Parque Güell (figura 35), en las inmediaciones de Barcelona. Obsérvese la reiteración de este apellido en relación con Gaudí. En efecto, don Eusebio Güell y Bacigalupi fue el principal mecenas del arquitecto reusense, aceptando siempre y apriorísticamente sus atrevidos proyectos. El ejemplo de Güell fue seguido por otros representantes de la gran burguesía barcelonesa, lo que da ocasión a Gaudí de crear algunas de sus ocurrencias más características, ambas en el Paseo de Gracia: Una es la casa Batlló (fig. 34), de lo más modernista que saliera de su imaginación; otra, la casa Milá (1905-1910), la llamada vulgarmente "Pedrera" o cantera (figs. 32 y 33). Aun desvirtuada en los exteriores bajos, el conjunto continúa siendo de lo más fascinador del gran arquitecto. Esas masas de piedra en ondulación son de un atrevimiento conceptual no dado desde los mayores excesos del Barroco, y aún más impresionante que ellos. Son famosas las chimeneas y remates de la casa Milá, tantas veces objeto de reproducciones y comentarios que quieren acercarlas a la escultura posterior y más avanzada del siglo. Los interiores de la misma construcción son un tanto caóticos en su distribución espacial. Otra de las empresas llevadas a cabo por Gaudí, seguida de acre polémica, fue la restauración y reforma litúrgica de la Catedral de Palma de Mallorca, acabadas en 1914.

Mas, con todo y ser tanto lo construido por Gaudí, hay motivos para creer que su obra maestra hubiera podido ser una que jamás pasó de la categoría de proyecto. Era el templo de las Misiones Franciscanas de Tánger, datando de 1895, rara estructura de siete torres muy semejantes a las luego obradas en la Sagrada Familia, emergiendo de un ancho cuerpo horizontal que recuerda la arquitectura en barro de los negros del Tchad. Es aquí donde mejor puede comprenderse la vastedad de recursos de toda índole del arquitecto.

Esa amplitud de posibilidades se hace visible en el recuento de módulos de toda especie utilizados por Gaudí. Hay en su obra claras ascendencias góticas, como en la Sagrada Familia y en el Palacio Episcopal de Astorga, con soluciones propias del arco apuntado, cual en las Teresianas de Barcelona. Hay curiosas interpretaciones dóricas, como en el Parque Güell, mientras que en otros casos no duda en aceptar la columna salomónica o reminiscencias mudéjares. Pero tampoco se podría hablar de eclecticismo, ya que cada uno de estos recuerdos era

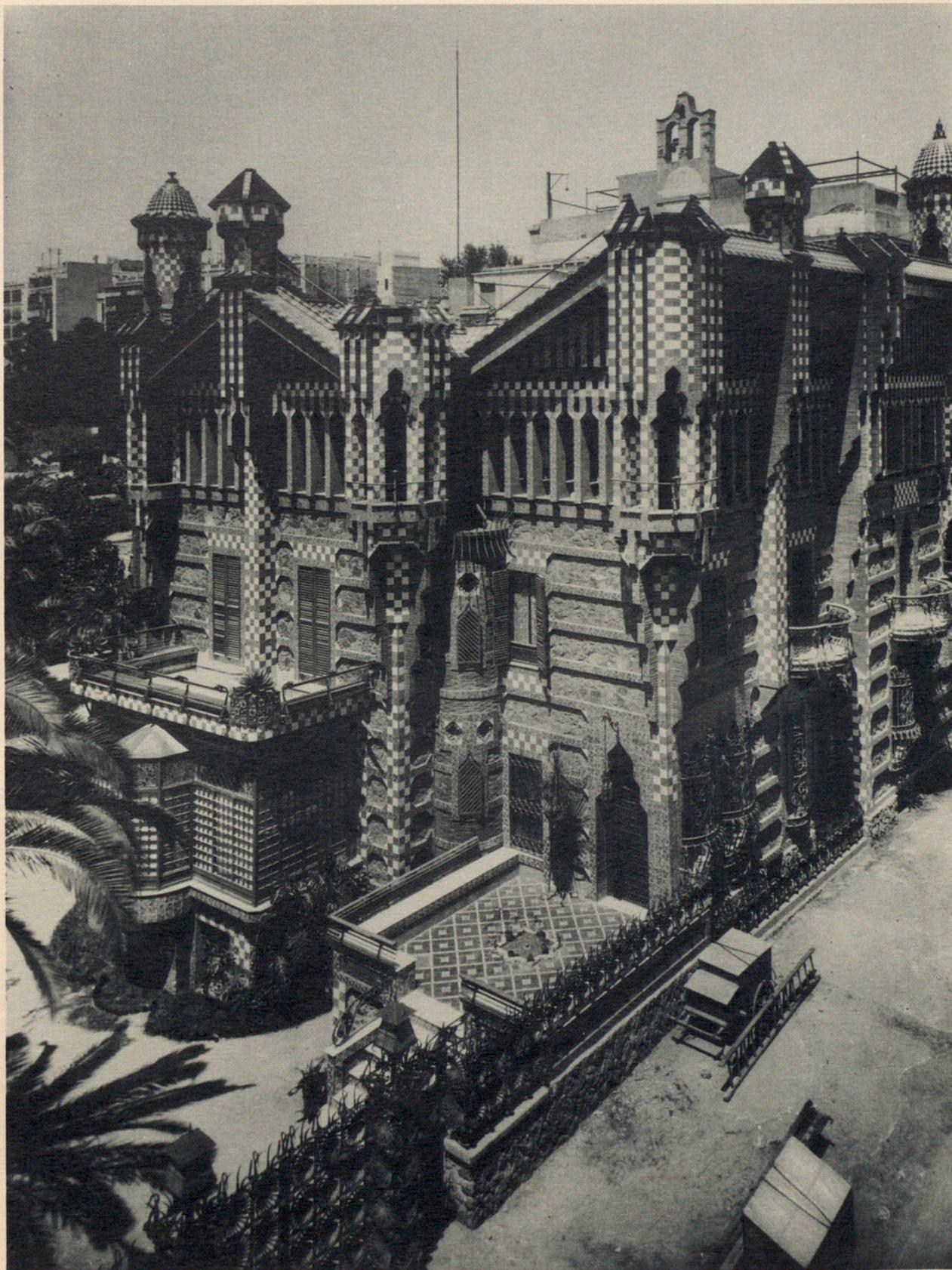


Fig. 27.—BARCELONA: CASA VICÉNS, POR GAUDÍ.

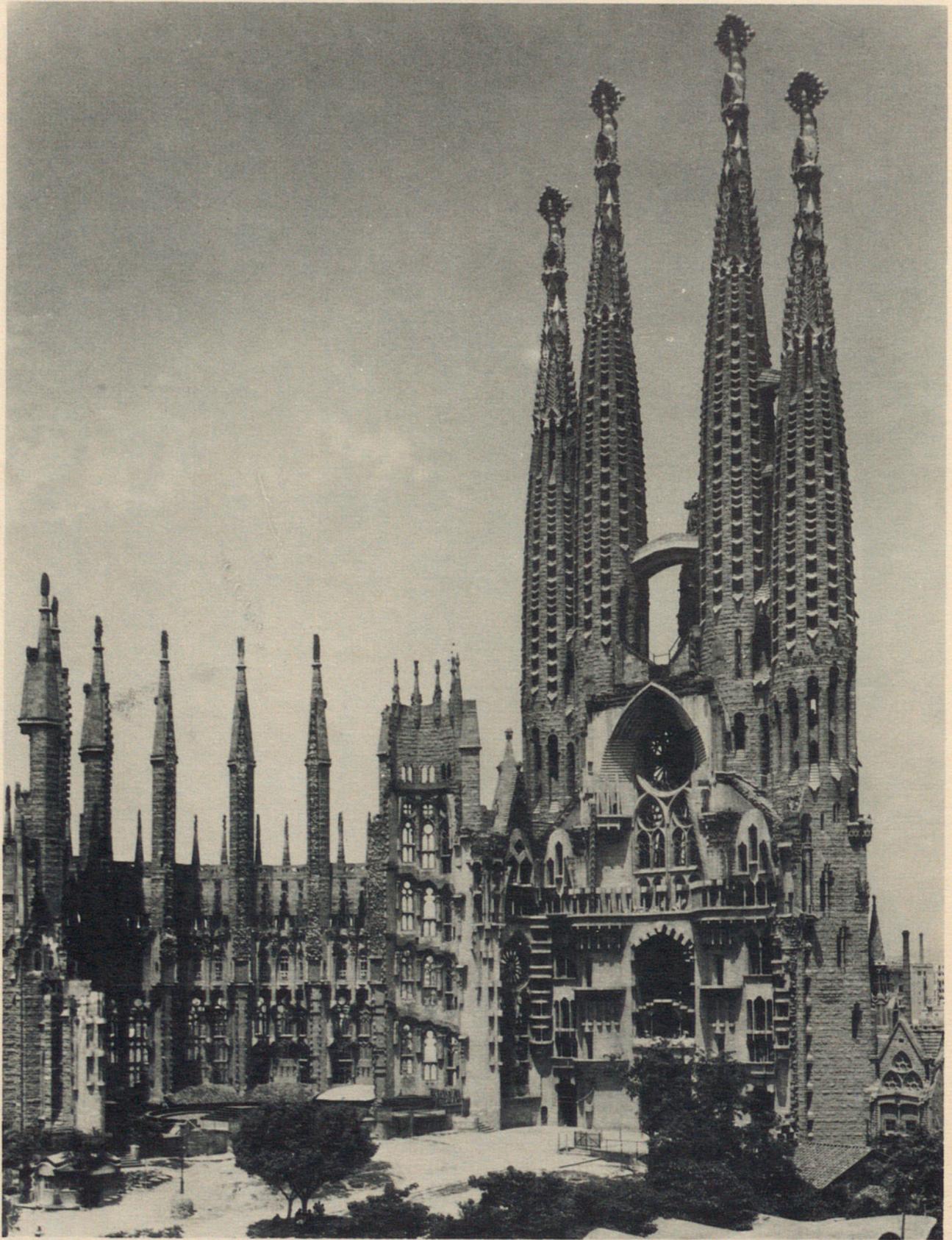


Fig. 28.—BARCELONA: LA SAGRADA FAMILIA, POR GAUDÍ.

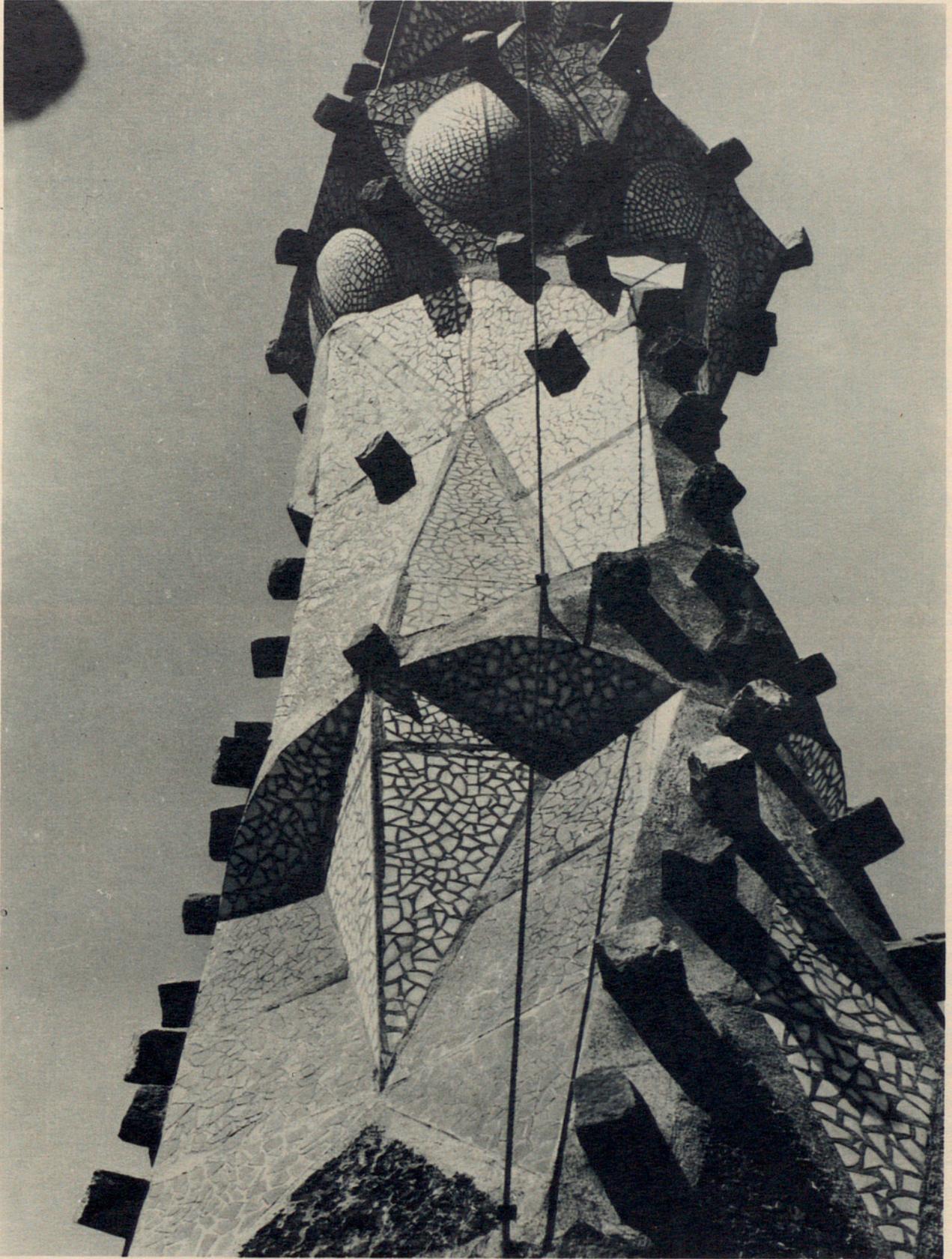
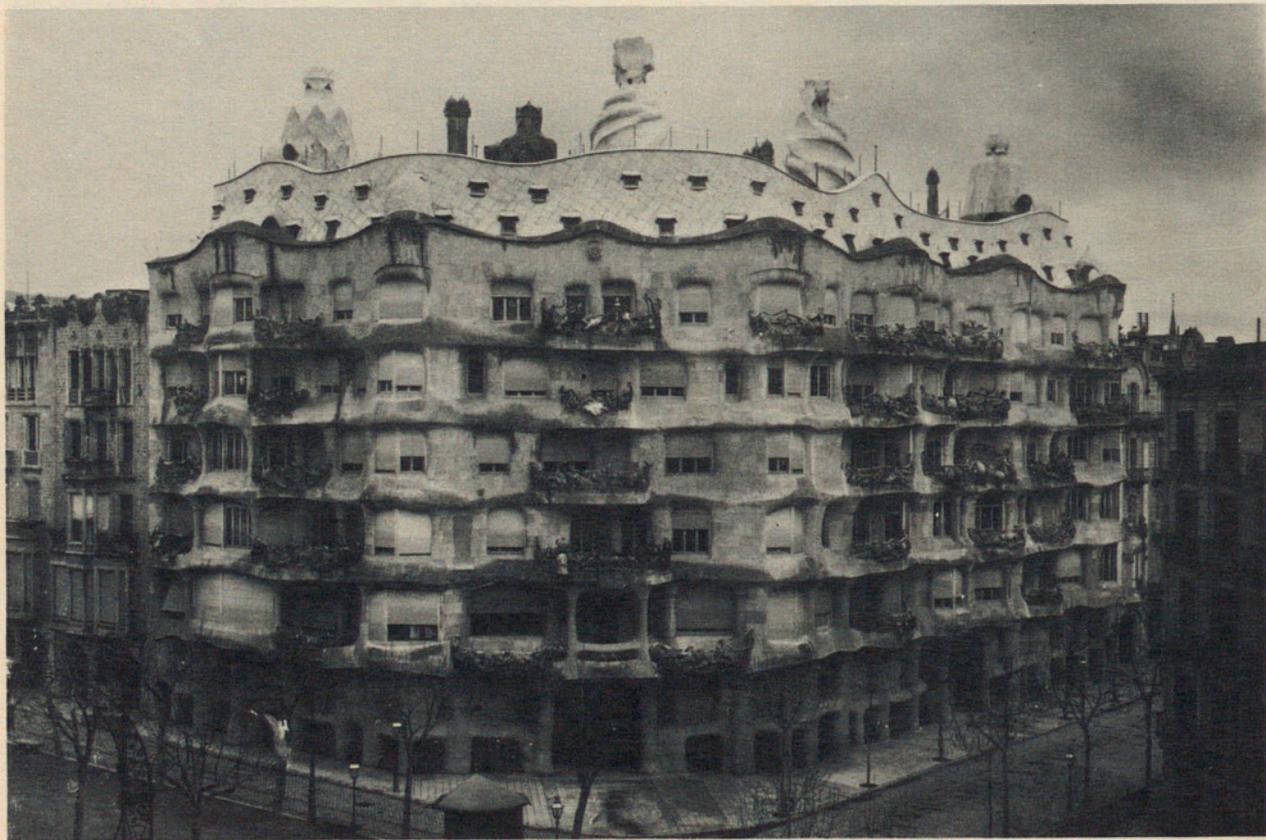
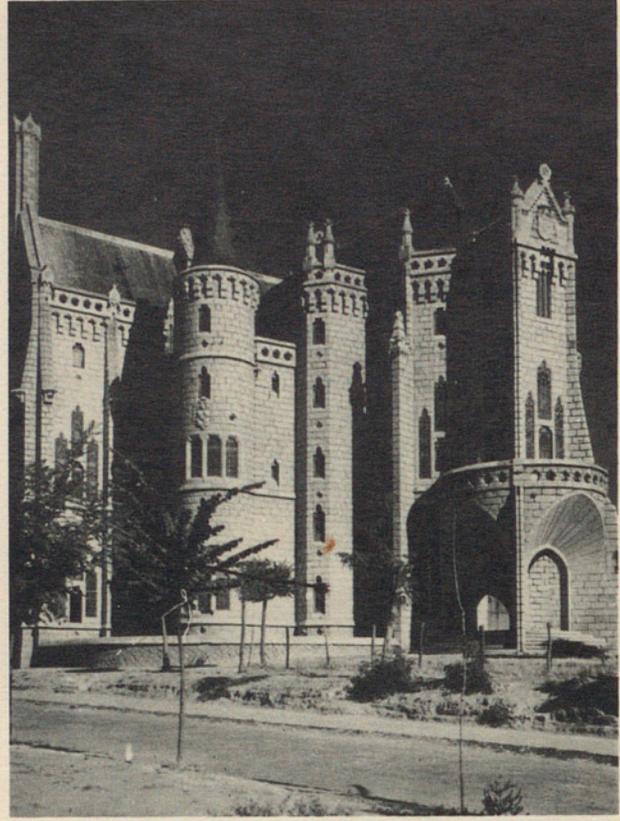
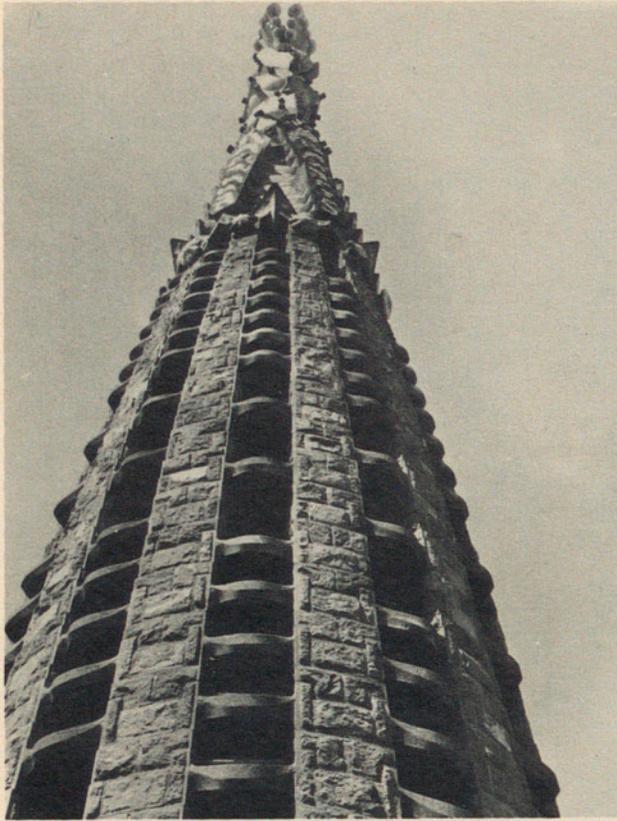


Fig. 29.—BARCELONA: AGUJA DE LA SAGRADA FAMILIA, POR GAUDÍ.



Figs. 30, 31 y 32.—BARCELONA: TORRE DE LA SAGRADA FAMILIA, POR GAUDÍ. PALACIO EPISCOPAL DE ASTORGA (LEÓN), POR GAUDÍ. BARCELONA: CASA MILÁ (LA PEDRERA), POR GAUDÍ.

convenientemente metamorfoseado, fundido dentro de la personalidad gaudiniana. De que hubiera en todo ello un no disimulado amor por lo arqueológico hay constancia en sus planes juveniles de restaurar el Monasterio de Poblet. Y, al mismo tiempo, gustaba de soluciones personalísimas, no siempre justificadas, tampoco tantas veces bellas, como el rústico viaducto del Parque Güell. Sobre su dominio de la técnica, tanto más difícil cuanto que procuraba multiplicar dificultades para luego vencerlas, no caben sino elogios. Mucho debió divertirse con sus estudios de juegos de fuerza cupulares, que ensayaba mediante combinaciones de alambres en suspensión. Uno de sus hallazgos fue el de la inclusión, en las superficies, de lozas policromadas, sabiamente rotas, y con muy superior resultado a la combinación ladrillo-cerámica, que tampoco dejó de ensayar. Se interesó mucho en la tarea de diseñar y proyectar muebles y rejas, algunas de estas verdaderamente bellas.

Antonio Gaudí, hombre de una frugalidad y una modestia de vida ejemplares, fue atropellado por un tranvía el 7 de junio de 1926. Llevado al hospital de Santa Cruz, y tardíamente identificado, en él falleció el día 10. Desde entonces, su fama no ha hecho sino aumentar, preferentemente en los últimos tiempos, en que la crítica de arte — pero, sobre todo, sus jóvenes colegas — están acordes en la cuantía de su obra. El arte más actual está volviendo a interesarse por unos postulados estéticos con caracteres de aventura personal. Y ha de insistirse en esta condición de personalidad y unicidad porque es la justicia mayor que pueda rendirse a Gaudí. Hombre de pensamiento tan vario — a veces, tan sorprendente — no podía ni debía tener seguidores, cual, en efecto, no los tuvo. Y la riqueza de su proyectiva, tantísima, que quizá para bien suyo hubiera debido ser menor, resulta intrasmisible. Fue un místico del quehacer a que se entregó de modo absoluto. Pero sería peligroso que esa mística personal se hiciera contagiosa.

OTROS MODERNISTAS CATALANES. — Consciente del clima modernista que saturaba a Barcelona, su alta burguesía se sintió solidaria con un movimiento no sólo en total vigencia, sino que consideraba propio de la ciudad, no olvidando determinados gérmenes arqueologizantes del pasado cuya proliferación era visible. Ya se ha visto cuán eficaz fue para Gaudí el mecenazgo del poderoso apellido Güell. Pero, además, el ayuntamiento barcelonés acordó en 1899 conceder anualmente un premio, consistente en una placa de cerámica, al edificio mejor construido. El premio de 1900 se concedió a Gaudí, por la casa Calvet, de la calle de Caspe; el de 1901, a la casa del Crédito Mercantil, de Juan Martorell; el de 1902, a la casa Juncadella, de Enrique Sagnier; el de 1903, al edificio de la Caja de Ahorros, de Enrique Sagnier; el de 1904 hizo especial mención de la casa Batlló, de Gaudí; el de 1905 se otorga a la casa Lleó Morera, de Doménech y Montaner; el de 1906 a la Caja de Ahorros, de Gracia, de Augusto Font; en 1907 corresponde el premio a la Casa Serra, de Puig y Cadafalch; en 1908 triunfa el Palacio de la Música Catalana, de Doménech y Montaner. En 1909, el premio queda desierto, y en 1910 se concede al palacio Pérez Samanillo, de Juan J. Hervás Arizmendi. En 1911 vuelve a ser premiado Puig y Cadafalch, mediante la fábrica de hilados y tejidos Casarramona. Y en 1912 obtiene de nuevo el premio Doménech y Montaner por el Hospital de San Pablo. No se volvieron a convocar estos concursos, señal evidente de que la arquitectura modernista comenzaba su visible declive.

La nómina de arquitectos premiados en los concursos municipales viene a concordar bastante exactamente, como era muy lógico, con la de los principales arquitectos catalanes

del modernismo. De ellos, Gaudí aparte, es posible que la personalidad más cuantiosa fuera la de Luis Doménech y Montaner, de Barcelona (1850-1923), titulado en 1873, y del que ya se mencionó como acierto de edificio historicista el restaurante de la exposición de 1888 (volumen XIX, pág. 293, fig. 300). Pero ese restaurante todavía no se podía considerar sino, a lo más, un precursor de la idea modernista. Sí entra por derecho propio en el estilo la casa de la Editorial Thomas, de la calle de Mallorca, fechada en 1899, con suntuosa decoración en la que juegan papel muy importante las superficies murales recubiertas de azulejos. El Palacio de la Música Catalana — ya vimos que objeto de uno de los premios del Ayuntamiento — es una construcción delirante, tanto en la extraña organización espacial de su gran sala (fig. 36) como en el exterior (fig. 37), donde se funde lo escultórico con lo propiamente estructural en simbiosis ciertamente exagerada, pero que con su desatado romanticismo obliga a recordar arrebatos parecidos del barroco nacional, como los de Pedro Ribera. Otra construcción premiada, la casa Lleó Morera (fig. 38), en el Paseo de Gracia esquina a Consejo de Ciento, con sus ondulantes ninfas asidas a grandes jarrones o emergiendo del mirador angular, ratifican el un tanto excesivo cometido que Doménech atribuía a la colaboración entre arquitectura y escultura. Realmente, este conjunto se podía considerar, en el momento de su conclusión, como el verdadero prototipo del modernismo burgués catalán. En el posterior Hospital de San Pablo, donde por el destino del edificio no era aconsejable la amable frivolidad apuntada, los elementos ornamentales resultan mucho más secos y desabridos. Doménech y Montaner, por otra parte, fue hombre de inquietudes culturales, director de la colección de monografías "Arte y Letras", autor de un libro sobre el monasterio de Poblet y de otro, primer volumen de la "Historia del Arte", de la editorial Montaner y Simón.

José Puig y Cadafalch (Mataró, 1867-Barcelona, 1956), titulado en 1891, primeramente arquitecto municipal de su pueblo natal, después profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, llegaría a ser el segundo y último presidente de la Mancomunidad de Cataluña, sucediendo a Prat de la Riba y provocando — punto desagradable — la salida de dicho organismo del que había sido su luminoso consejero cultural, Eugenio d'Ors. Puig y Cadafalch, notabilísimo erudito, autor de "L'Arquitectura Románica a Catalunya", "Le Premier Art Roman", "La geografía i els orígens del primer art romaní", etc., así como figura del mayor relieve en la política artística de Barcelona, no quiso ocultar nunca en sus construcciones un evidente aire arqueologizante que ya puede entenderse estaba mejor asimilado que el de otros de sus colegas. Ello se trasluce ya en su admirable casa Martí, de la calle Montesión, donde el local de la cervecería "Els quatre gats", primer cuartel general de Picasso, muestra unos arcos góticos de plena certeza. Pero Puig y Cadafalch gustaba más del siglo XV para complicar — bellamente, por cierto — los moldurajes de vanos. Casi todas sus fachadas responden, con leves diferencias, a muy semejante bosquejo, el de muros esgrafiados, galerías y balcones corridos, y huecos muy ostentosos. A este modelo más o menos diversificado corresponden la Casa Amatller (1900) (fig. 39), en el Paseo de Gracia; la de Macaya (1901) (fig. 40), y la de Terrades o "Casa de les punxes" (1905), por no mencionar sino lo más característico. Menormente interesante, la fábrica Casarramona. Como Gaudí, Puig y Cadafalch se preocupó mucho de los detalles en materiales auxiliares y proyectó personalmente muchas obras en hierro, quizá un tanto recargadas. Ejemplo, el crucifijo — y, sobre todo, su base — ante el monasterio de Montserrat, en el que el arquitecto había alzado el pequeño claustro neorrománico, no ciertamente de lo más logrado de su obra.

Con los arquitectos mencionados, aunque fuera someramente, a propósito del siglo XIX, y los tres principales acabados de estudiar, el modernismo ofrece otros nombres que importa recordar, por cierto con rapidez. Así, Joaquín Bassegoda Amigó (La Bisbal, 1854-Barcelona, 1938), que fue director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, y del que puede recordarse el edificio del Banco Hispano-Colonial, en la Vía Layetana. Francisco Berenguer Mestres (Reus, 1866-Barcelona, 1914), amigo y en puridad único discípulo de Gaudí, y autor, en 1890, de una obra verdaderamente afortunada, las bodegas Güel, en Garraf (fig. 41), de gustoso porte rústico. Jerónimo Granell Manresa (Barcelona, 1867-1931), autor de varias casas, de un modernismo modesto, poco inspirado. José María Jujol Gibert (Tarragona, 1879-Barcelona, 1949), autor de la iglesia de Vistabella (Tarragona), moderadamente gaudiniana, y de varias casas particulares, trabajando también en los edificios de la exposición de Barcelona. En fin, se recordarán los nombres de Luis Moncunill, Manuel Sayrac y Salvador Valeri Pupurull. Entre todos, habían provisto a Barcelona de un talante estético bien definido. Pero no sólo a la gran ciudad, que, naturalmente, cuenta con los ejemplos más definidores del estilo. En multitud de otras localidades catalanas, bien sea la casa ayuntamiento, bien el casino, bien el domicilio de algún potentado, pertenecen al mismo ciclo, del que debería ensayarse un inventario o catálogo razonado.

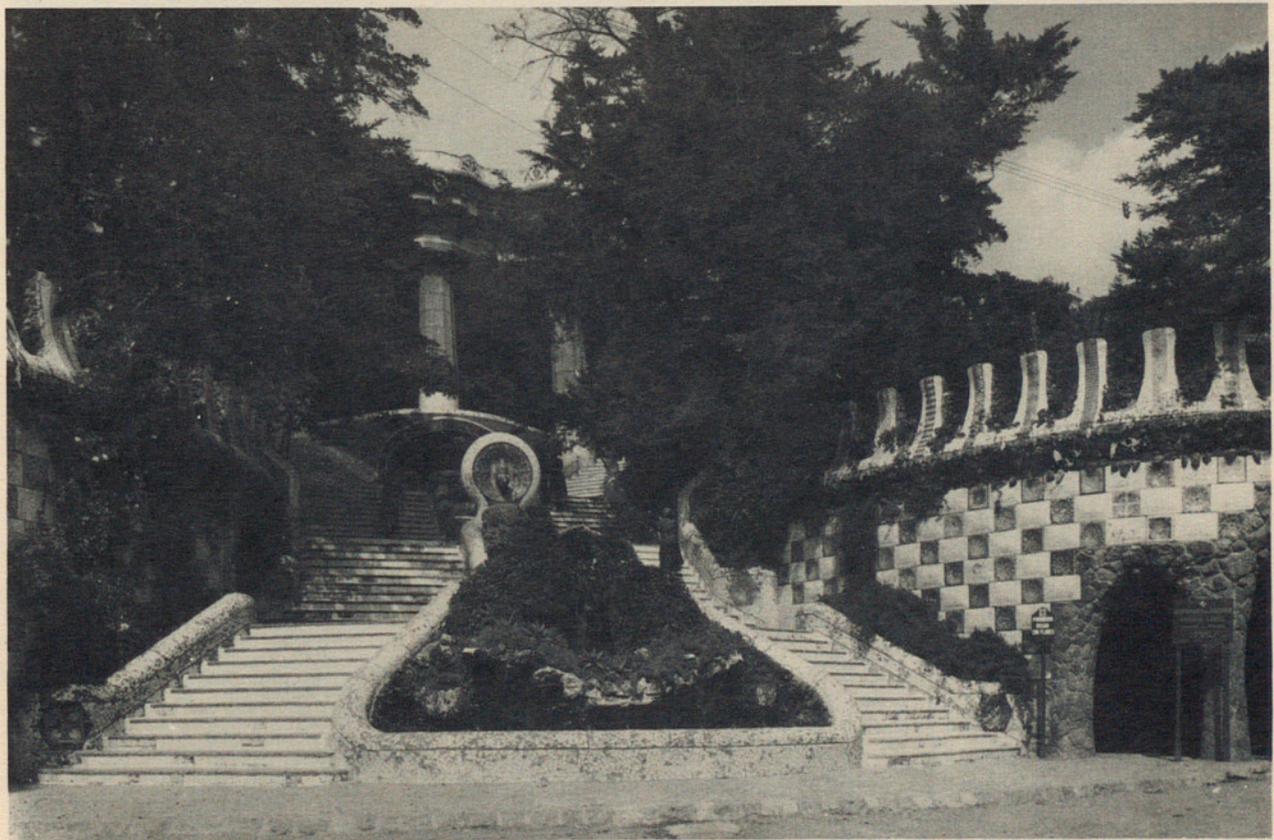
ARQUITECTURA MODERNISTA FUERA DE CATALUÑA. — Ni por propias convicciones, ni por densidad constructiva, ni por plétora tal de arquitectos como la vista, tuvo el modernismo en el resto de España potencialidad semejante a la catalana. El principal enclave es el de Mallorca, donde trabajara mucho Doménech y Montaner, creando escuela. Aparte lo realizado por él, interesan las obras de Juan Rubio Bellvé (Reus, 1870-Barcelona, 1952), como el santuario de Lluch y la fachada de la iglesia de Sóller. Los más destacados arquitectos mallorquines fueron Gaspar Bennazar Moner (1869-1933), que inserta mudejarismo en el edificio de El Águila y en el Hotel Príncipe Alfonso; Luis Forteza Rey (1836-1919), cuya obra más característica es la casa Rey, también en Palma; y Francisco Roca Simó (1876-1940), autor de la Pensión Menorquina y de una casa en la calle Santacilia. Importante, la decoración — anónima — de algunos comercios, como la Panadería del Teatro.

Valencia no podía dejar de seguir la corriente, si bien en grado mínimo, del que son testimonio el Mercado Colón, por Francisco Mora Berenguer, y la Estación del Norte, por Demetrio Ribes Marco. Y, en fin, los edificios modernistas repartidos un poco al acaso por toda España. Enrique Nieto Nieto (1884-1954) dio carácter modernista a la ciudad de Melilla, mediante numerosos edificios. Otros del propio estilo se encuentran en La Coruña, por obra de Julio Galán González Carvajal, Leoncio Bescansa Casares y Manuel Hernández Álvarez Reyero. Los hay también de calurosa fantasía en Bilbao, como la fachada del Teatro Campos, en la calle Bertendona, de autor desconocido, que allí vertió una especie de delirante modernismo neóindico. Y es habitual hallar algún edificio modernista, aislado, en las ciudades donde menos podía ser sospechada su presencia. Pero la más reacia al estilo triunfante fue Madrid, cuyos arquitectos parece como si se hubieran confabulado para no admitirlo. De aquí lo excepcional del Palacio Longoria (fig. 42) — hoy sede de la Sociedad de Autores — en la calle de Fernando VI. Naturalmente, su autor, José Grases Riera (Barcelona, 1850-Madrid, 1911), era catalán, si bien se estableció en Madrid, donde también proyectara el monumento a Alfonso XII. El dicho Palacio Longoria, de fastuosa decoración en relieve muy acusado, es una

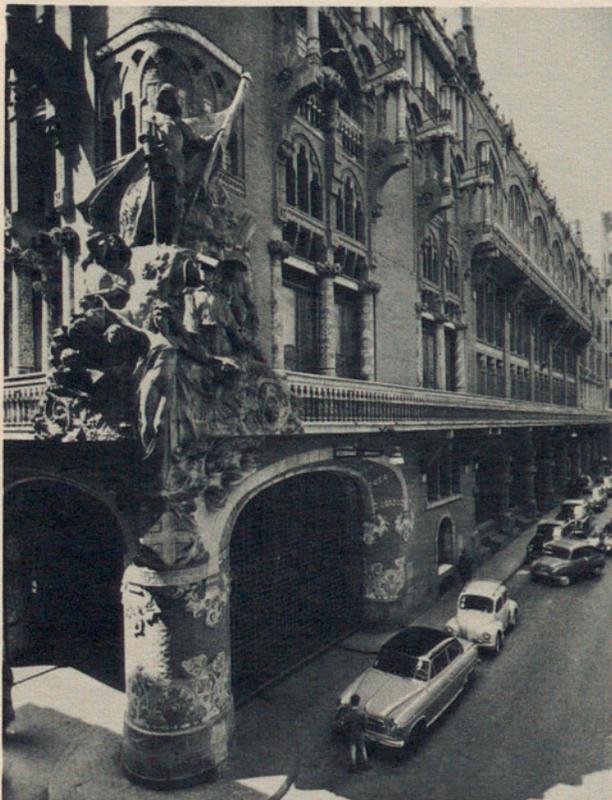
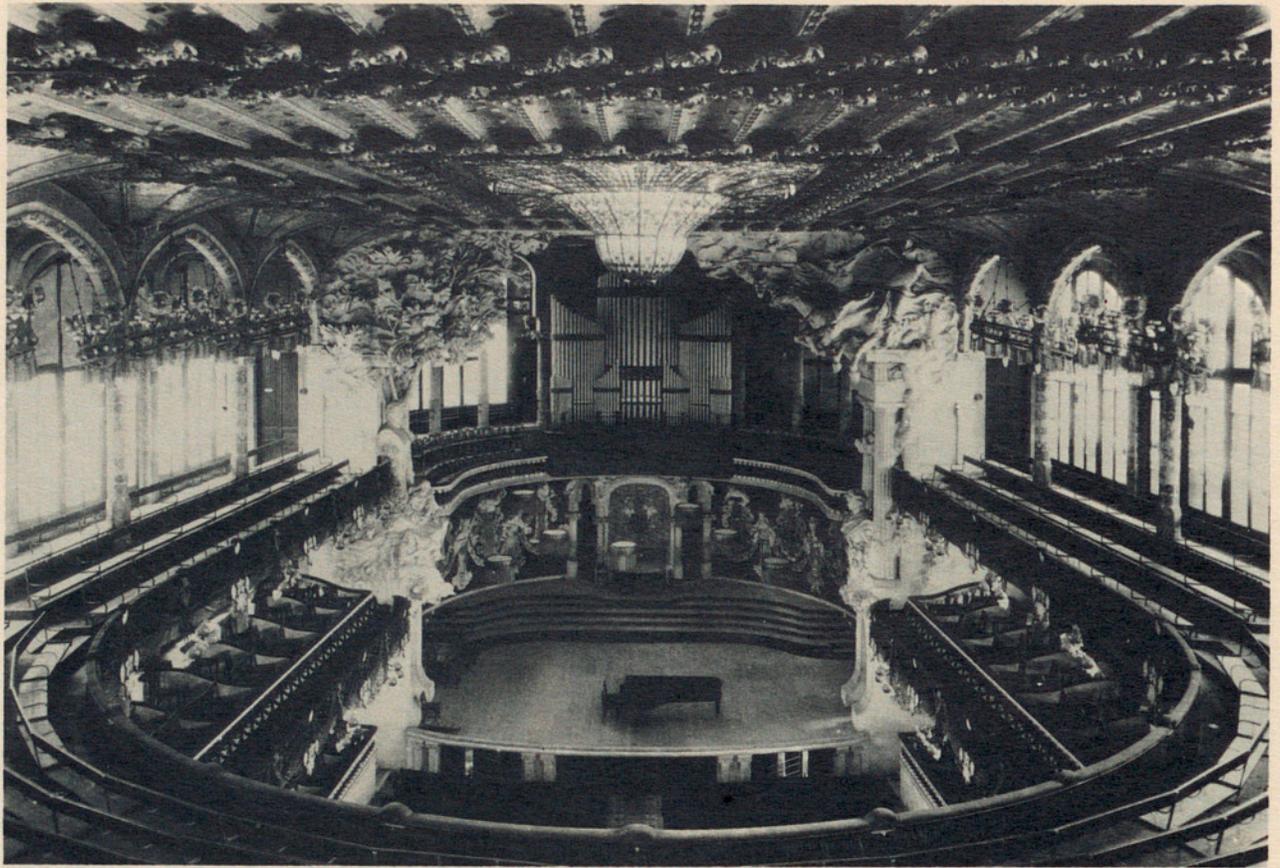
interesante inserción catalana en la entonces monótona arquitectura madrileña. Se mencionará también una casa en la plaza de Matute, por Eduardo Reynals.

LA PERSISTENCIA DEL ECLECTICISMO. — No es necesario ser un entusiasta de la arquitectura modernista — como de ningún modo es el autor — para dictaminar que se tratara de un movimiento orgánico, pese a su amplitud de directrices, cual cumplía a un programa estético muy vago, muy exento de dogmas concretos. Pero siempre preferible a las fórmulas heterogéneas y a los “revivals” de lo que fuere. Pues bien, Madrid seguía aferrado a la arquitectura ecléctica y a los estilos tradicionales. En 1911, la Sociedad Española de Amigos del Arte convocó un concurso entre arquitectos para premiar cuatro temas dados — un palacio, una casa de campo, una casa de pisos y una restauración de algún edificio —, y apenas es necesario decir que la orientación estaba sólo abierta al pasado. Puede ser que mucha de la responsabilidad fuera obra de Vicente Lampérez (1861-1923), ilustre historiador de nuestra arquitectura antigua y nada afecto a ningún nuevo modal. Los premiados fueron: Leonardo Rucabado, por un proyecto de casona montañesa; Francisco Pérez de los Cobos, por otra de estilo mudéjar; Luis Cabello Lapiedra, por otra más de porte isabelino; Carlos Gato de Lema, por un ayuntamiento plateresco; Luis Bellido, por la restauración de la Casa de Cisneros, y Modesto López Otero y José Yarnoz, por proyecto de palacio para la Presidencia del Consejo. Tal era la equivocada tónica reinante, como si discurrir novedades fuera pecado, y en ello coincidían tanto los arquitectos de una generación como los de otras. Porque de Rucabado ya nos ocupamos al hablar del siglo XIX. Hombre ciertamente dotado, como demostrara, por ejemplo, en el edificio de la Biblioteca Menéndez Pelayo, de Santander, tenía un culto específico de la arquitectura montañesa, y procuraba universalizarla, o, al menos hacerla extensiva a todo sitio donde trabajase. Pero para colmo de dislates de la época, mientras éste era el criterio de Rucabado, cuando Santander decidió construir y regalar a la reina Doña Victoria Eugenia un palacio en la peninsulita de la Magdalena, no tuvo mejor ocurrencia que encargarlo a un arquitecto británico, cuyo nombre no importa mucho retener, entendiéndolo de tan rara y adulatoria manera que el tal palacio sería más acepto y grato a su regia destinataria. No hay para encarecer cuánto disuena el edificio de La Magdalena (fig. 43) de su marco natural. Por lo demás, los discípulos de Rucabado, como Javier González Riancho y Ramón Lavín Casalis, continuaron el estilo de su maestro. Por otro lado, José María Smith Ibarra creaba la casona sedicentemente vasconavarra, con abundancia de complicaciones orgánicas y decorativas, y, cual no podía ser de otro modo, también el caserío vizcaíno y guipuzcoano servía de modelo para innumerables nuevos proyectos. La verdad es que no se escarmentaba.

Lo de que muchas construcciones importantes de Madrid se alzaran en estilo neomudéjar, considerado como nacional, es sencillamente increíble. Mejor hubiera sido el neomozárabe, pero a la sazón, no era conocido este gran arte. Y, así, se perpetuó un error decimonónico, en el Hospital-Asilo de San Rafael, por Ignacio de Aldama; el Instituto Oftálmico, de José Urioste; la fábrica de perfumes Gal, por Amós Salvador; el Matadero Municipal, por Luis Bellido; la Fundación Fausta Elorza, por Zavala; la iglesia de la Milagrosa, por Juan Bautista Lázaro y Narciso Clavería; la nueva Plaza de Toros, por J. Espelius y M. Muñoz Monasterio... Mas no se sabe cuantos conventos, iglesias y demás edificios de cometido religioso. Fundados en la categoría de los arquitectos respectivos, en la irreprochable técnica del ladrillo cortado, y sospecho que en consideraciones sentimentales, colegas actualísimos de los profesionales



Figs. 33, 34 y 35.—BARCELONA: CHIMENEAS DE LA CASA MILÁ, CASA BATLLÓ Y PARQUE GÜELL, POR GAUDÍ.



Figs. 36, 37 y 38.—BARCELONA: INTERIOR DEL PALACIO DE LA MÚSICA, POR DOMÉNECH Y MONTANER. EXTERIOR DEL MISMO EDIFICIO. BARCELONA: CASA LLEÓ MORERA, POR DOMÉNECH Y MONTANER.

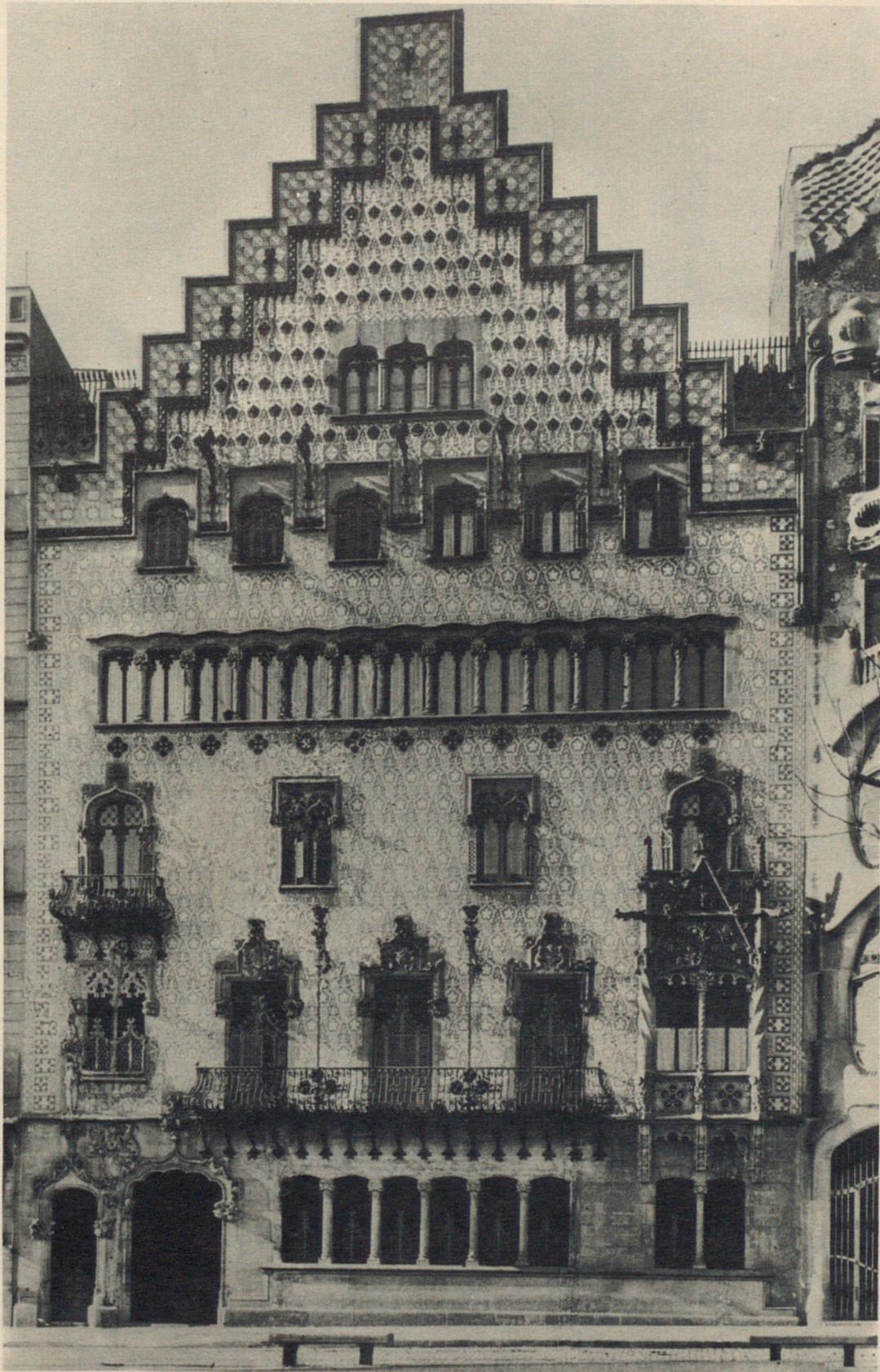


Fig. 39.—BARCELONA: CASA AMATLLER, POR PUIG Y CADAFALCH.

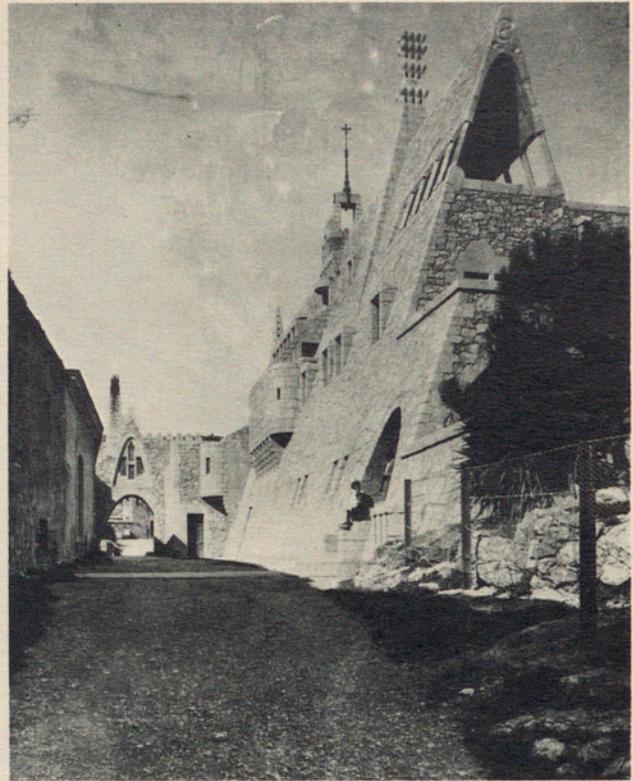
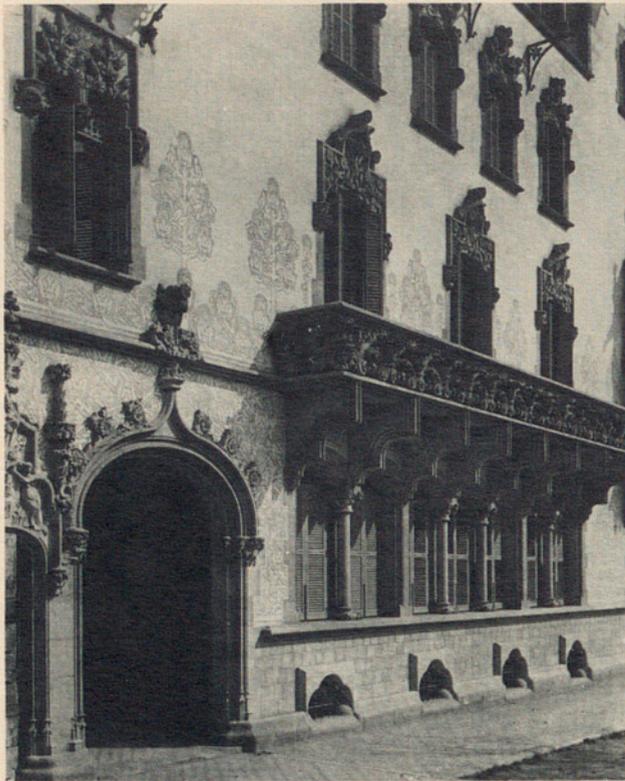


Fig. 40.—BARCELONA: CASA MACAYA, POR PUIG Y CADAFALCH. Fig. 41.—GARRAF (BARCELONA): BODEGAS GÜELL, POR BERENGUER MESTRES. Fig. 42.—MADRID: PALACIO LONGORIA, POR GRASES RIERRA.

citados abogan hoy por el respeto y la conservación de tales monumentos. Es postura por demás respetable, pero que difícilmente puede compartirse. Cada época tiene sus exigencias, y hacer arquitectura mudéjar — como en el caso del Dispensario Central de la Cruz Roja — firmada en 1927, cuando nos advino el funcionalismo, parece un anacronismo de primerísima entidad. Para la conservación de estos edificios no pueden alegarse las mismas razones que para proteger las construcciones modernistas de Barcelona. Estas son obra de un tiempo y de su precedente inspiración, gusten o no gusten. Lo neomudéjar, como escuela, es una equivocación y una traición a la historia.

Con ser tan reiterado el “revival” mudéjar, distó mucho de ser el único entre las demás resurrecciones de estilos históricos. El palacio de Bermejillo del Rey, en la calle de Fortuny, y ciertamente hermosísimo, continúa redescubriendo el plateresco. En cambio, el palacio del Conde de Cedillo, por Rafael Gamba, trae a nuestro tiempo el estilo de los Mora, y la casa del Conde de Casal, en la plaza de Neptuno, obra de Pablo Aranda y de Joaquín Saldaña, nos retrotrae a las creaciones de Pedro Ribera. Continuaríamos catalogando retornos al pasado si no fuera porque la arquitectura no tradicional, esto es, la ecléctica, era todavía más rechazable. La apertura de nuevas calles en Madrid y Barcelona, concretamente la Gran Vía en el primer caso, la Vía Layetana en el segundo, establecía toda una antología de errores en la que se puede estudiar con suma facilidad la historia de la arquitectura española desde el modernismo hasta el rascacielismo último.

De ambos casos, nos interesa muy especialmente el primero. La Gran Vía de Madrid, que a los madrileños pareció una utopía urbanística, dando origen a una de las más célebres piezas del denominado Género Chico — “La Gran Vía”, de Felipe Pérez y González, música de Chueca y Valverde, estrenada en el Teatro de Felipe Ducazcal en 1886 — hubiera sido una ocasión única para hacer de esta calle, abierta a través de todo un dédalo de callejuelas infectas, una arteria amplia, vital, de verdadera solemnidad urbanística. Había razones para alegrarse cuando en 1912, el arquitecto Juan Moya Idígoras desmonta y rehace la fachada de la iglesia de San José, coordinando de modo muy feliz la calle proyectada con un monumento que no podía perderse. También se respetó, más adelante, el precioso oratorio de Caballero de Gracia, por Villanueva, pero ya no había remedio para la estrechez de la nueva vía. Las primeras de sus construcciones, al levantarse en el peor momento de nuestra arquitectura, acabaron de afean — ya, irremediablemente — proyecto tan presuntuoso, tan traído y llevado, aun que no sin la aparición de edificios importantes por uno u otro concepto, los que se verán pronto.

En Barcelona, la construcción de la Vía Layetana, también arrasando multitud de calles pintorescas, lo que se llamó La Reforma, por antonomasia, y que fue cronizado gráficamente por muchos dibujos de Dionisio Baixeras, no tuvo mejores consecuencias estéticas. Acaso por mantenerse esta vía totalmente derecha, los percances y los errores resultan ser menos visibles que en su compañera de Madrid, y, realmente, no los hay de tanto bulto. Otra Gran Vía, la de Bilbao, no podía dejar de incidir en las equivocaciones de rigor, y ello era obligado, porque a la hora de invertir unos capitales en construcciones, nadie — los arquitectos en primer término — iba a averiguar si el estilo arquitectónico elegido era el indicado. Y en otras muchas ciudades españolas, con grandes vías mayores o menores, o convirtiendo en ellas a viejas calles prestigiosas — y tal es el caso de la de Alcalá, en Madrid — se solió operar con notorio desparpajo y con claro desprecio, no ya sólo a lo nuevo, sino, más lamentablemente, a lo histórico y tradicional.

Y, no obstante, dentro de la persistencia del eclecticismo hay indudables valores personales que con sus aciertos de vario grado se sobreponen a la vulgaridad cotidiana y marcan impronta en la ciudad — ahora, el ejemplo ha de ser Madrid — que los albergó. Veamos alguno de estos casos.

PALACIOS. — El destino planearía que buena parte del centro de Madrid o por lo menos de los hitos fundamentales del mismo se debiera a un arquitecto nada vulgar, desenfadadísimo en sus ostentosas proyectivas, y que, caso de haber guardado mayor continencia en ellas, merecería mejor fama y renombre que los alcanzados, no pequeños. Antonio Palacios y Ramilo (1876-1945), pues que de él se trata, era natural de Porriño (Pontevedra), pero pasó su infancia en el norte de Portugal, donde su padre actuaba profesionalmente — era ayudante de obras públicas — en la construcción de un ferrocarril. “Vivíamos en el campo — declaraba muchos años más tarde a Estévez Ortega —; en barracones como en un campamento. Yo no veía otra cosa que útiles de trabajar y planos; grúas, vigas, rieles, ladrillos, herramientas... Aquello me encantaba y me hizo tomar afición a la profesión de ingeniero”. En efecto, sigue esta carrera, pero de la que obtiene título, en 1903, es de la de arquitectura, y ello en momento tan oportuno cual para concursar al certamen convocado para construir la casa central de correos y telégrafos en la plaza de la Cibeles. Es elegido su proyecto, que firma en unión con Joaquín Otamendi. Las obras, llevadas a cabo con gran parsimonia, no concluyeron hasta 1918. El edificio construido, gustase o no gustase, integraría ya el que hoy es punto vitalísimo de la capital de España (fig. 44).

Es tarea nada sencilla juzgar algo que hemos visto siempre y que se ha convertido casi en paisaje natural, una casa en la que entramos casi todos los días. Lo primero que se advierte es que es la obra de un arquitecto poderoso. Poderoso, pero sin medida. Palacios resolvió bien la fachada cóncava a que obligaba la curva de la plaza, pero no sin complicar innecesariamente esa que debiera haber sido más suave curva. Es atractivo el juego de soluciones de los cuerpos altos, culminando en la torre central, pero no es de creer que nada de ello responda a planteamientos lógicos, sino al propósito de sobrecoger al espectador con una estructura virtualmente gótica. Y para que se reconozca más gótica, se multiplican unos pináculos del todo superfluos; lo peor del conjunto es la decoración, excesiva y de corte ecléctico. En suma, sería arriesgado hablar de la casa de correos como de un gran acierto. Pero mucho menos justo sería considerarla como un fracaso. Está siempre patente la personalidad de todo un arquitecto.

El segundo gran edificio madrileño de Palacios es la sede del Banco Central, Banco Español del Río de la Plata cuando se construyó (fig. 46). Súbitamente, el relativo goticismo de la casa de correos desaparece para dar lugar a un gran paralelepípedo organizado en columnas jónicas colosales, y dejando que el vidrio llene los intercolumnios. Una concesión a la nueva arquitectura, pero sin renunciar a la monumentalidad clásica. De nuevo, una estructura interesante, de una monumentalidad muy original. Los elementos ornamentales están más depurados que en la obra anterior. Mientras tanto, en su tierra natal, y un tanto absurdamente, Palacios olvidaba a Vitrubio y a Palladio al construir el edificio de la central hidroeléctrica del Tambre y el un tanto recargado ayuntamiento de Porriño, de gótico convencional.

En junio de 1918 se abrió, en el Palacio de Exposiciones del Retiro la exposición de proyectos entre los que se premiaría el más adecuado para construir el Círculo de Bellas Artes,

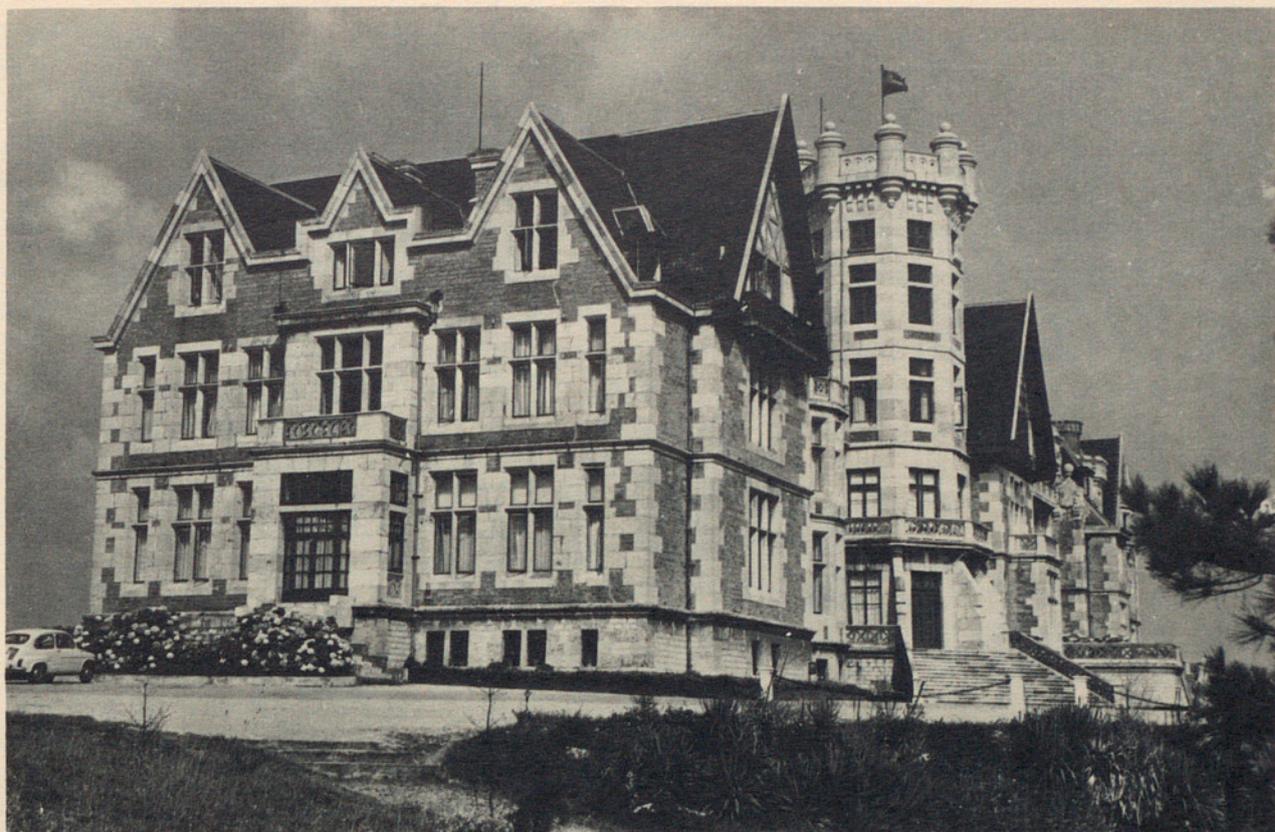


Fig. 43.—PALACIO DE LA MAGDALENA, EN SANTANDER. Fig. 44.—MADRID: PALACIO DE COMUNICACIONES, POR ANTONIO PALACIOS (FOTOGRAFIA DEL AÑO DE SU INAUGURACIÓN).



Fig. 45.—MADRID: CÍRCULO DE BELLAS ARTES, POR ANTONIO PALACIOS.

concurso convocado por esta sociedad. En realidad, anteproyectos, para ser desarrollados convenientemente en su día. Los tres premiados se debían a Zuazo y Quintanilla — por primera vez hallamos en esta historia el nombre insigne de Zuazo —, Fernández Balbuena, y Hernández Briz y Sáiz Martínez. Palacios no había dejado de concurrir, pero su anteproyecto fue rechazado, tanto por no atenerse al presupuesto como por transgredir las ordenanzas municipales en punto a la altura. En consecuencia, los triunfadores serían Zuazo y Quintanilla. Pues bien, es preferible no escarbar demasiado en este asunto, que terminó imponiéndose el rechazado Palacios e imponiendo su anteproyecto. A él fue adjudicada la construcción, y la nueva casa del Círculo de Bellas Artes (fig. 45) se inauguraría en 1926. Otra vez es difícil emitir una opinión cerrada ante esta realización, que participa de todo lo bueno y de todo lo malo de su autor, siempre desmesuradamente confiado en sus dotes, que no eran pequeñas. El Círculo de Bellas Artes puede ser un disparate, pero también un grato disparate. Su alta torre, la que burla las ordenanzas municipales, y que por burlarlas no pudo ocurrírsele a los autores de los otros proyectos, hay que reconocer que contribuye a proporcionar una articulación y un prestigio exterior — sin duda gratuitos — al edificio.

Todavía, siempre teniendo por suya la calle de Alcalá, teatro de sus hazañas y trabajos, alzaría Palacios el edificio del Banco Mercantil e Industrial, ya después de la guerra (fig. 47). Ostentoso en su fachada, que muestra esas aperturas curvas a que tan aficionado era el arquitecto gallego, el ámbito interior está francamente bien resuelto. Y muy curiosamente, Palacios, el autor de tanta arquitectura desmedidamente ambiciosa, espectacular y gigantesca, acaso obtuviera el mejor de sus aciertos en una obrita mínima, pero encantadora. En efecto, colaboró con Otamendi en las obras del metro madrileño, y me estoy refiriendo a la garita para ascensores de la estación de dicho suburbano en la Gran Vía. En esta edícula — hoy desmontada de su lugar y trasladada a Porriño — se advertían bien las dotes personalísimas del considerable y absorbente arquitecto (fig. 48).

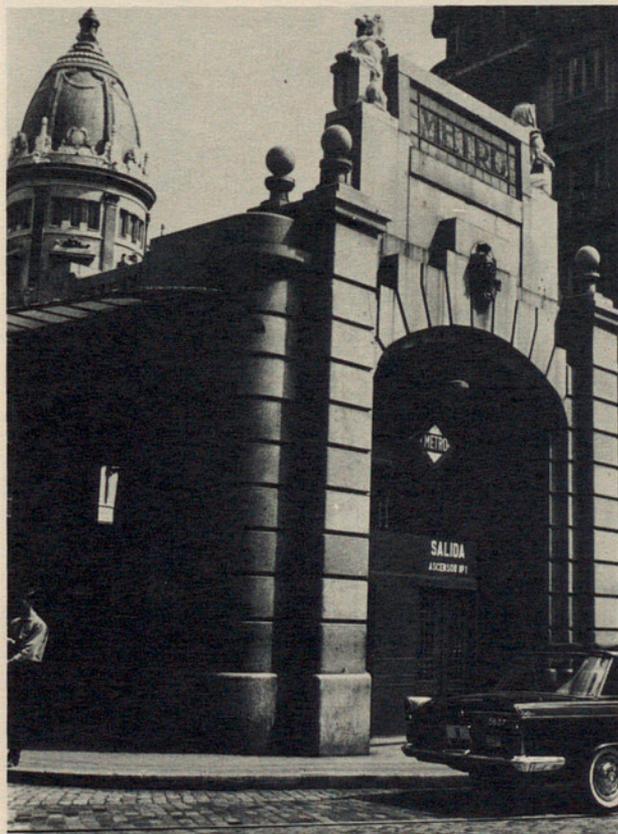
Era imprescindible dedicar este espacio — aún sería necesario otro mayor — a este hombre que sin poderse medir ni con Gaudí ni con Zuazo como compañeros profesionales, imprimió carácter al centro de Madrid, en grado tal como para prestarse el caso a no cortas reflexiones. Desde el momento en que Madrid no había aceptado el modernismo y en que las construcciones privadas se continuaban alzando en el mismo tono mediocre y modesto — pero por ese propio recato, dignísimo — normal en tiempos de las eras alfonsinas y de la Regencia, la verdad es que lo más reciente de su monumentalidad ciudadana era lo dieciochesco, con pocas salvedades decimonónicas. Bruscamente, surge Antonio Palacios y nos depara otra monumentalidad que será todo lo discutible y hasta censurable que se desee, pero que varía drásticamente el aspecto de la capital de España. Ello hasta tal extremo que sería imposible imaginar un Madrid desprovisto de estas construcciones. La ambición de Palacios, durante nuestra guerra, fue mucho más lejos, nada menos que la de rehacerse la Puerta del Sol. Pero es pronto para hablar de esta fantasía, que será comentada en su debido momento.

ANASAGASTI. — Al lado de la enorme cubicación de lo construido por Antonio Palacios, fue poquísimo lo realizado por su compañero Teodoro de Anasagasti (Bermeo, Vizcaya, 1880-Madrid, 1938), pero merece párrafo aparte en razón de su alta sensibilidad, de su porte intelectual, de su preocupación docente, tanto en su cátedra de la Escuela Superior de Arquitectura como en tantos de sus ademanes. Con título profesional en 1906, en 1910 logró primera

medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes por su proyecto de Cementerio Ideal. El mismo año obtiene la pensión de Roma y, allí, la misma obra vuelve a ser galardonada con uno de los seis grandes premios de la Exposición Internacional de 1911. Era proyecto irrealizable — como el de su Ciudad del Silencio —, con no poco de reminiscencias del romanticismo alemán y de Boecklin. Semejante, el plan de monumento a la reina María Cristina, en San Sebastián. Realmente, sus obras principales fueron la Casa de Correos de Málaga, el Carmen de Rodríguez Acosta, en Granada, y, en Madrid, los cines Monumental, Real y Pavón y el Teatro Fontalba. Él firmó los planos para los almacenes Madrid-París, y en 1934 trazaría su sala de cine, preciosa, incura ya en el nuevo capítulo de arquitectura nueva. En fin, Anasagasti fue un gran valor malogrado.

LÓPEZ OTERO, CÁRDENAS, MUGURUZA. EN LA ENCRUCIJADA. — Si se reúnen estos tres nombres, cada uno de clara entidad propia y sin más relación con los otros dos que la profesionalidad, no es sino por coincidir los respectivos titulares en el caso de hallarse en una encrucijada cronológica y estilística irremediable. Por supuesto, estos hombres no podían dejar de conocer perfectamente los módulos de la arquitectura europea contemporánea, pero dudaban en seguir sus premisas, retardaban hacerlo, buscaban fórmulas ambiguas y de compromiso para eludir una aceptación que el tiempo no podría sino acabar imponiendo. Es verdad que, muy posiblemente, las clientelas no hubieran aceptado la novedad. Se continuaba la construcción de la Gran Vía, y el hombre de la calle asistía, seguramente con indiferencia, pero indiferencia tampoco exenta de alguna crítica, a la pluralísima ordenación estilística de los edificios sucesivos. Acaso se diera una obra correcta y discreta de Modesto López Otero (Valladolid, 1885-Madrid, 1962), como el Hotel Gran Vía, en la Red de San Luis, poco distinto del Hotel Nacional, en la Glorieta de Atocha, también de su firma. Y un día, en el paraje primeramente aludido, se quitaron los últimos andamios que velaban la mole de la casa de la Telefónica y pudo verse el primer rascacielos madrileño, obra de Manuel de Cárdenas (fig. 49). Rascacielos relativo, de diecisiete pisos, pocos en número, pero acaso excesivo para la anchura de la Gran Vía. Es edificio que no contiene mayores méritos ni grandes defectos, como no sean éstos los de su absoluta insolidaridad con el caserío madrileño. Puede ser que para compensar la monótona lisura de los exteriores se pensase en su portada de falso barroco castizo, expediente que se ha convertido en fórmula para otros rascacielos de la propia ciudad. Es de señalar la escasa fortuna que la Telefónica ha obtenido de comentaristas de toda especie, tanto técnicos como profanos. Evidentemente, no se había acertado a trasladar y aclimatar los prototipos norteamericanos.

Un trozo más de Gran Vía, unos años adelante — 1928 — y apareció otra elevada estructura, la casa de la Asociación de la Prensa, por Pedro Muguruza Otaño (Madrid, 1893, Madrid, 1952), De ventajosa situación, frente a la Plaza del Callao, la Casa de la Prensa (figura 50), con sus catorce o quince plantas, no aspiraba a la categoría de rascacielos, pero resultaba contener mayor prestancia de ello que el antes comentado. Además, su cuidadosa construcción en ladrillo rojo, muy bien armonizado en sus contrastes con la piedra blanca, ofrece un grato aspecto. Es posible que la ordenación de su torre resulte un tanto caprichosa, muy sobre todo al enfatizar sin motivo un gran vano vertical rematado en arco. En todo caso, el mayor reproche que se puede aplicar a este esfuerzo es el de haber nacido con notorio retraso estilístico, cuando ya había comenzado a dar fe de vida en España el funcionalismo.



Figs. 46, 47 y 48.—MADRID: BANCO CENTRAL, BANCO MERCANTIL E INDUSTRIAL Y ESTACIÓN DEL METRO, POR ANTONIO PALACIOS. Fig. 49.—MADRID: EDIFICIO DE LA COMPAÑÍA TELEFÓNICA NACIONAL, POR CÁRDENAS.



Fig. 50.—MADRID: EDIFICIO DE LA ASOCIACIÓN DE LA PRENSA, POR PEDRO MUGURUZA.



Figs. 51 y 52.—BARCELONA: PALACIO DE COMUNICACIONES Y CINE COLISEUM, POR F. DE P. NEBOT. Fig. 53.—MADRID: RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, POR ANTONIO FLÓREZ.

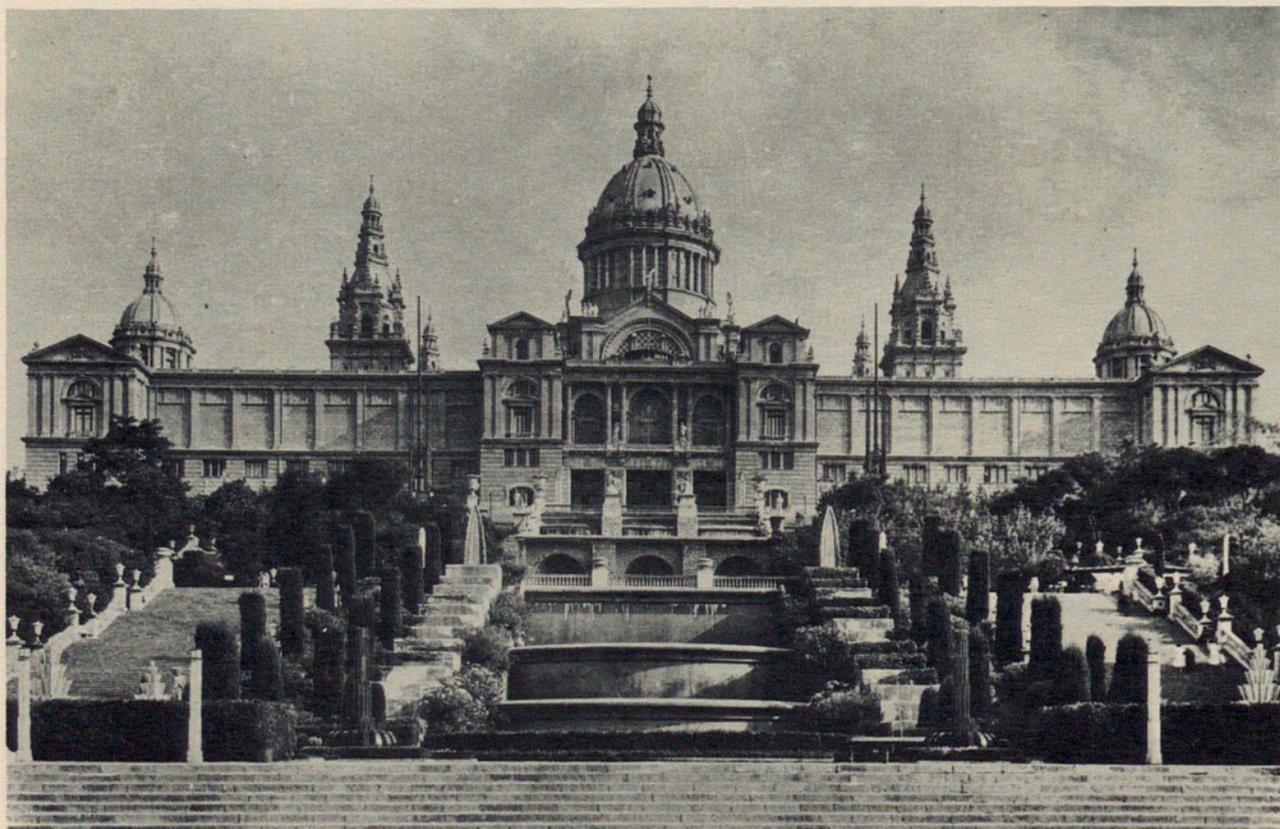


Fig. 54.—MADRID: GRUPO ESCOLAR, POR ANTONIO FLÓREZ. Fig. 55.—BARCELONA: PALACIO NACIONAL DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL, POR DOMÈNECH ROURE.

Sin duda, es la obra más conocida de Muguruza, pero puede ser que menos perfecta que la Estación de Francia, en Barcelona, donde contó por colaborador a Ramón Durán Reynals y que tiene superiormente resuelto el espacio del enorme vestíbulo. Muguruza, buen dibujante, arquitecto del Museo del Prado, autor de un plan de reconstrucción de Sagunto, intervendría activamente en la política, desempeñando la Dirección General de Arquitectura.

Con él no se acaban los nombres de la etapa titubeante de la encrucijada, aparte de que sea también menester citar a los catalanes que, parecidamente, prolongaron un novocentismo ya desfasado del tiempo europeo. Será el primero Francisco de Paula Nebot Torrens (Barcelona, 1888-1956), buen tracista urbano, especialista en ello durante largo tiempo en Barcelona, pero autor de edificios tan poco ejemplares como la Central de Correos y Telégrafos (fig. 51) y el abigarrado Cine Coliseum (fig. 52), obras ambas en Barcelona. Otros arquitectos catalanes de estética poco definida fueron José María Pericás (Vich, 1881), arquitecto diocesano de su ciudad natal, primero; de Barcelona, después, y que, como tal, construyó numerosas iglesias y santuarios, y Rafael Masó Valentí (Gerona, 1881-1935), autor de eventuales grandes aciertos, como la construcción de la villa veraniega de S'Agaró. Diez años más jóvenes, Nicolás Rubió y Tudurí (Mahón, 1891), es autor de la iglesia de los benedictinos de Pedralbes, y Francisco Folguera — sobre el que se insistirá en ulterior página — tuvo en su favor una responsabilidad muy grata, la de haber sido — al margen de toda estilística en beligerancia —, con aplauso general, el realizador del Pueblo Español, en la Exposición Internacional de 1929. El modernismo catalán, no obstante, tardaba en hallar su estilo sucesor.

LA ARQUITECTURA ESCOLAR. — Un muy grato prólogo a la arquitectura sólo atenta a su función fue el de la primera etapa de construcciones escolares sensatas que veía el país. Precisamente por tratarse de centros en los que habría parecido ridículo prodigar ornamentaciones y suntuosidades, ya que los usuarios habían de ser los modestos profesores de primera enseñanza y los niños, demasiado neutros en cuestiones estéticas, hubo común acuerdo en adoptar, antes que toda otra cosa, sencillez y eficiencia. O, por lo menos, tal sería el criterio personal del magnífico y silencioso arquitecto Antonio Flórez (Madrid, 1877-1941), quien, especializado en este tipo de arquitectura, levanta ya, en 1911-13, la Residencia de Estudiantes (fig. 53) de la calle del Pinar, hermosa síntesis de buen hacer que el propio Gropius, con ocasión de una conferencia en sus locales, calificó prácticamente de funcional, ya que la forma arquitectónica se ajustaba de suerte cabal a la función que había de cumplir. Otras acertadas obras de Flórez fueron, en 1923-29, el Grupo Escolar Concepción Arenal (fig. 54) y el todavía mejor resuelto de Menéndez Pelayo. También, en 1925, surgía el Colegio de la Enseñanza, en Zaragoza, gráfísima estructura de Regino Borobio (Zaragoza, 1925), autor igualmente del edificio, en dicha ciudad, de la Caja de Previsión Social de Aragón. En Barcelona, son de mencionar los grupos escolares alzados por José Goday y Canals (Mataró, 1882-Barcelona, 1936), arquitecto notable, erudito y colaborador de Puig y Cadafalch en el ya citado estudio sobre la arquitectura románica catalana.

ARQUITECTURA DE LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES. — En 1925 se inauguró en París la Exposición Internacional de Artes Decorativas, a la que concurrió España con una nutrida representación de artistas. Esa exposición determinó todo un viraje europeo en la decoración de interiores, pero también en la arquitectura, que no comprendió el carácter

frívolo del nuevo repertorio y su irremediable fugacidad. Es normal poder contemplar casas de los años posteriores en que está patente aquella poco feliz y ultimísima versión del modernismo. Pero lo que importaba decir a propósito de aquella exhibición internacional se refería al pabellón de España. Fue confiado al arquitecto Pascual Bravo Sanfeliú (Zaragoza, 1893), quien trazó un palacete muy gracioso, de lineación limpia y bien estudiado juego de volúmenes, todo culminado en una torre con gran alero. Talante andaluz, pero contenido y sin concesiones folklóricas. Es posible que le sobrase algún elemento, sobre todo contemplado casi cincuenta años más tarde, pero, en fin de cuentas, un acierto. Ya volveremos a encontrarnos con Bravo Sanfeliú.

Las otras exposiciones internacionales fueron las de Sevilla y Barcelona, inauguradas en 1929. Bien se comprende que esta fecha queda fuera de la cronología propuesta para este capítulo, pero sí incide en la tónica general de su desbarajuste estético. Y la razón principal es la de que la preparación y planteamiento de tales exposiciones contaba ya con larga historia, en ningún caso acomodada a la fecha en que fueron inauguradas. La exposición de Barcelona ofreció, como especial atracción, las fuentes luminosas y otros alardes de luminotecnica del ingeniero Carlos Buigas (Barcelona, 1898), pero en punto a arquitectura, los valores fueron muy pequeños. El gran Palacio Nacional (fig. 55), que había proyectado Puig y Cadafalch, fue erigido bajo los cuidados de Pedro Doménech Roure (Barcelona, 1881), hijo de Doménech y Montaner, y se ignora hasta qué punto respetó o no el proyecto de su antecesor. En todo caso, la misión de este edificio no era otra que la de servir de espectacular telón de fondo al eje principal del certamen. Otros pabellones, de varia fortuna, estaban concebidos, ya con reminiscencias pasadistas, ya con ecos de la exposición parisina de 1925. Pero un gran mérito histórico ha de acompañar siempre al conjunto barcelonés de 1929, y es el de haber albergado el pabellón de Alemania, maravillosa obra de Mies van der Rohe, y a buen seguro la construcción más preciosa de todo el siglo XX (fig. 56). Hace tiempo que se habla de reconstruirla, lo que sería muy hacedero, ya que se conservan los planos y queda noticia de todos los pormenores de materiales. Es una justicia y es un homenaje que no deberían tardar en realizarse. Este pabellón de Mies van der Rohe fue toda una lección muda, pero altamente elocuente, brindada a la arquitectura española. Tardarían poco en notarse las consecuencias.

La exposición internacional de Sevilla fue cosa muy diferente. Los países hispanoamericanos presentaron pabellones que procuraban, con variadísima fortuna, recordar formas y estilos de la arquitectura virreinal y de las capitanías generales. Pero lo que dio carácter al tono general del certamen fue la actuación de Aníbal Álvarez y González (Sevilla, 1876-Sevilla, 1930). Aparte del palacete neoplateresco que hoy alberga al Museo Arqueológico Provincial, fue autor de la Plaza de España (fig. 57), un complejo evidentemente grato, pero asaz peligroso en su acentuadísimo sevillanismo, uno de los males más dañinos dentro de los retornos al pasado. Porque la arquitectura sevillanista se empeñaba en ser cada día más policromada, y más folklórica, y más recargada de azulejos y de falsas giraldas. Creemos que una Giralda auténtica basta para conformar la verdadera silueta de Sevilla. Agregarle hermanas suyas de ocasión se asemeja un poco a lo delictivo.

Tampoco se escarmentaba en Madrid, donde la arquitectura oficial y burocrática seguía sus propios derroteros, desentendidos de la hora europea. A las construcciones de Palacios se agregaban ahora los ministerios de Marina y de Instrucción Pública (fig. 58), éste particularmente desafortunado, obras de Javier de Luque, para terminar de configurar del modo más arcaico

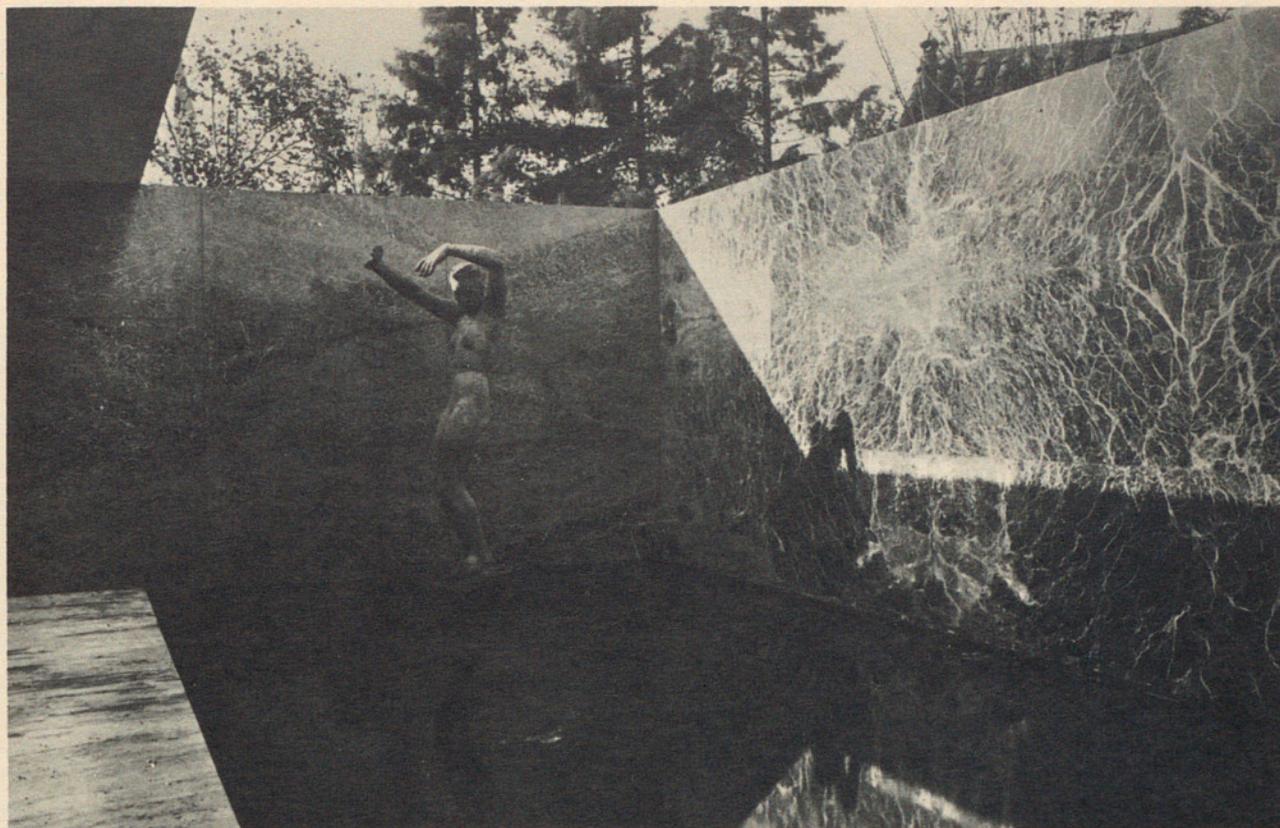


Fig. 56.—BARCELONA: PABELLÓN DE ALEMANIA EN LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL (DESAPARECIDO), POR MIES VAN DER ROHE. Fig. 57.—SEVILLA: PLAZA DE ESPAÑA, EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA, POR ANÍBAL ÁLVAREZ.



Fig. 58.—MADRID: MINISTERIO DE EDUCACIÓN, POR JAVIER DE LUQUE.

el centro de Madrid. De tan fútil manera concluía la arquitectura española del primer cuarto del siglo. Lo que habría de sucederla, en fechas que virtualmente ya hemos rebasado, sería el capítulo más hermoso del arte de construir en nuestra patria desde los tiempos de Juan de Villanueva.

B) LA ESCULTURA

LA RENOVACIÓN DEL CANON. — Dado que la división en siglos no puede imponer semejante secesión de estilos y talentos, muchos de los escultores españoles netamente ochocentistas continuaron practicando en años del novecientos su arte rutinariamente realista, pormenorizado y pegajoso. Se recordará que Mariano Benlliure muere en 1947. Incluso a la hora de escribir estas líneas trabaja algún su colega menor con parecidas trazas. Pero, al lado de estas reiteraciones y extravasaciones cronológicas, lo normal fue, en los nombres decisivos, proceder a una renovación del ideal, del canon y de los procedimientos, hasta dejarnos un legado de plena madurez y de belleza definitiva, no la ligada a un determinado momento.

Si los hechos fueran tan dóciles como para obedecer todas las artes a unos ritmos obligatorios, la primera estatuaría española del siglo no hubiera podido ser sino modernista. No fue así, o no lo fue de modo general. Antes bien, uno de los causantes de la renovación fue el profundo eco que entre nuestros estatuarios produjo la labor de Rodin. Y es verdad que Rodin tuvo alguna cosa de modernista, como lo es que determinadas piezas de Llimona o de Clará fueran temporalmente adictas a esta tendencia, pero fugazmente y en tanto éstos y otros artistas no alcanzaran su sazón precisa. Y, después de Rodin, otro escultor muy seguido de cerca por sus coterráneos catalanes de este lado de los Pirineos fue Maillol. Pero para entonces, la escultura española más perfecta podía andar sola.

De que hubiera llegado el gran capítulo renovador en su hora precisa es testimonio la acción de algunos artistas que, sin ponerse de acuerdo y actuando cada uno con sus propios medios, dieron vuelta a toda la escultura anterior desde tres focos que repasaremos a continuación. Estos saneadores del arte del volumen merecen mucha gratitud y la poca letra que aquí se les puede conceder.

BILBAO: MOGROVEJO Y DURRIO. — He aquí un signo por demás esperanzador para juzgar de la salud plástica de España al comenzar el siglo: El de que sea en Bilbao, villa industrial, naviera y financiera, de poca tradición artística, donde emerge un artista que pudo variar los rumbos del arte, lo que hubiera hecho a no vedarlo su tempranísima muerte. Era él Nemesio Mogrovejo, nacido en Bilbao en 1875, de familia de comerciantes y marinos. Siente pronto vocación por la escultura, a la vez que manifiesta su aversión a los estudios, con lo que la familia le envía a modelar al taller de Federico Sáenz. Se encuentra con su coterráneo Paco Durrio, que le engolosina con el viaje a París, y allá se va nuestro hombre. Asiste a la academia Colarossi y se enamora apasionadamente de su condiscípula Paula Schenek. Sigue un viaje de luna de miel por Europa, en 1897, pero en el 98 muere Paula. En 1899, Mogrovejo retorna a Bilbao y realiza sus dos admirables desnudos de hombre y

mujer, titulados respectivamente *Risveglio* (fig. 60) y *Eva*, verdadera réplica al pasado y en los que se advertía algo así como un reto a Rodin. En 1904, viaja a Florencia, donde se ocupa en su *Muerte de Orfeo* (fig. 61), agredido violentamente por las bacantes. Es obra cuantiosa, crispada, llena de tensiones, soberbiamente observados gestos y desnudos, honor del Museo de Bilbao. Eugenio d'Ors encontraba en esta noble pieza ritmos no solo canovianos, sino también sthendalianos. Naturalmente, dentro de la mejor traducción a nuestro siglo. La labor siguiente habría de ser una serie de ilustraciones escultóricas a "*La Divina Comedia*". Pero no pasó de proyecto. En 1910, Nemesio Mogrovejo fallecía en Gratz, Austria, a sus solos treinta y cinco años de edad. Se hace imposible pensar en la inmensa cantidad de bondades que hubiera esculpido este joven de nobles arrebatos cuando ya hoy, y por solo tres obras, merece justísima fama.

El amigo y consejero primerizo de Mogrovejo había sido Paco Durrio, también bilbaíno, nacido en ¿1868? Personaje de antología, Durrio había gozado de la amistad de personajes de semejante alcurnia como Miguel de Unamuno y Paul Gauguin. Éste le profesaba grandísimo afecto, y muchos de sus cuadros pasaron a la propiedad de Durrio, desparramándose luego desde Bilbao lastimosamente. Treinta obras en total, de las que sólo ha quedado una en la villa del Nervión. A la amistad de Gauguin siguió la de Picasso, que algo debe a Durrio. De su adscripción a la tertulia picassiana nos queda el retrato que de él inserta Fernande Olivier en "*Picasso et ses amis*": "Era muy pequeño y redondo, curioso, de sólido temperamento, original, artista, sincero, amante del arte. Un verdadero corazón humano...", dotes en cuyo señalamiento coinciden todos cuantos conocieron a Durrio. Pero, acaso por el complejo de inferioridad a que le sometía su anormal corta estatura, raras veces se dedicó a otra cosa sino a entretenimientos menores con cerámica y orfebrería. Parece como si su minoridad física le hubiera condenado a hacer obrillas menores. Pero era un escultor de verdad. Su espléndido monumento al compositor Arriaga (fig. 59), junto al Museo de Bilbao, es todo un acierto, siendo principal razón la de haber eliminado toda referencia directa al conmemorado, sustituido por una figura simbólica, en suerte casi expresionista. Triunfó en el Salón de Otoño de París de 1920 con la maqueta de un Monumento a la Victoria — la de 1918 — que no llegó a ser erigido, pero por el que el gobierno francés le concedió la Legión de Honor. Murió, ya anciano, en el París de 1940, creo que ya ocupado por los alemanes. Tanto Durrio como Mogrovejo son merecedores de monografías que nadie se ha ocupado de escribir.

CÓRDOBA: MATEO INURRIA. — Había sido tan parca, tan casi inexistente, la escultura andaluza del último tercio del siglo XIX que sorprende encontrar — pero en Córdoba, sépase bien, y no en Sevilla — un escultor del arranque y de las condiciones de Mateo Inurria, nacido en la ciudad de la mezquita el 25 de marzo de 1867. El legado con el que topaba desde sus primeros momentos de actuación era desconcertante, y él mismo anduvo no poco tiempo dentro del desconcierto, ya que, si por un lado no desconocía a Rodin, por otro se dejaba llevar a menudo detrás del prosaísmo habitual de las exposiciones oficiales. En una de ellas, la de 1899, obtuvo primera medalla por un altorrelieve — *La mina de carbón* — para cuyo dictamen basta con el adjetivo de desagradable. (Y, curiosamente, mucho de lo que se está haciendo en escultura en los primeros años setentas es eso, y nada más que eso, o peor que eso). Muchos otros tropiezos tuvo Inurria, y, como dije hace ya varios años, "pocas esculturas hicieron cosas tan rechazables y tan rigurosamente feas como él las hizo, pero pocas acertaron en obras de tanta hermosura. Sin duda, de haber actuado entre un par de generaciones pos-

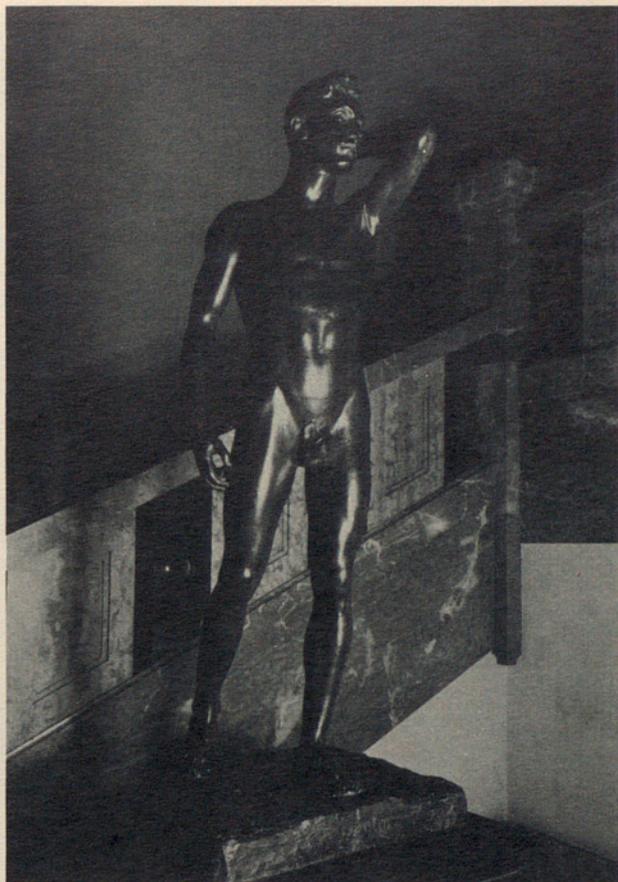
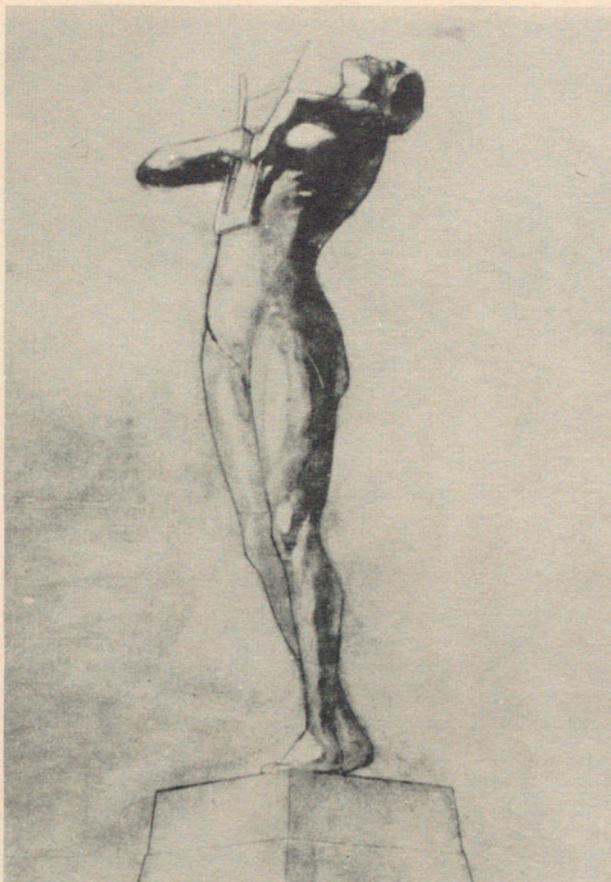


Fig. 59.—MONUMENTO AL COMPOSITOR ARRIAGA (DIBUJO), POR DURRIO (BILBAO). Figs. 60 y 61.—RISVEGLIO, Y ORFEO Y LAS BACANTES, POR MOGROVEJO (BILBAO, MUSEO DE BELLAS ARTES, SECCIÓN DE ARTE MODERNO).

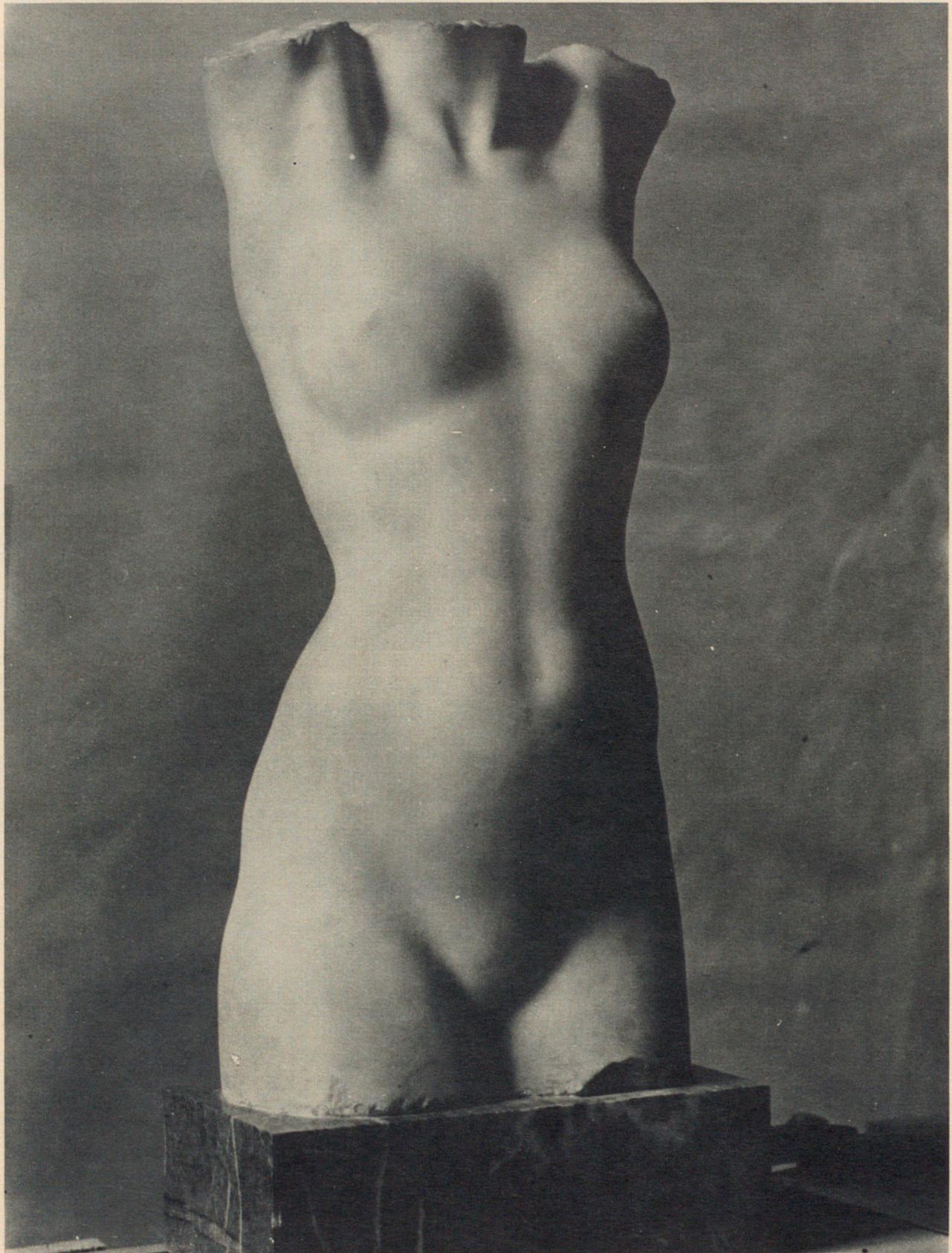


Fig. 62.—FORMA, POR MATEO INURRIA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

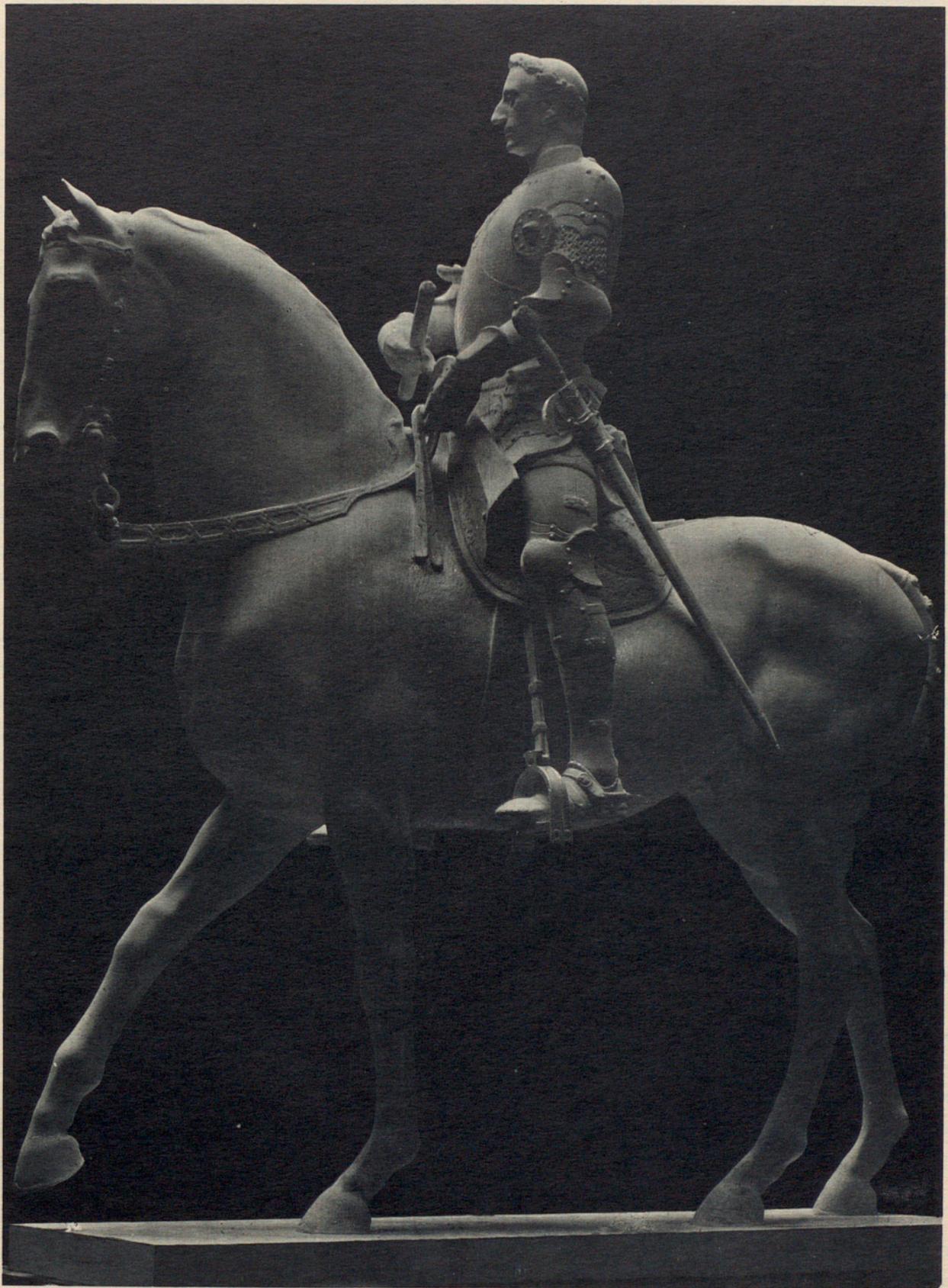


Fig. 63.—EL GRAN CAPITÁN, POR MATEO INURRIA (CÓRDOBA, PLAZA DE LAS TENDILLAS).

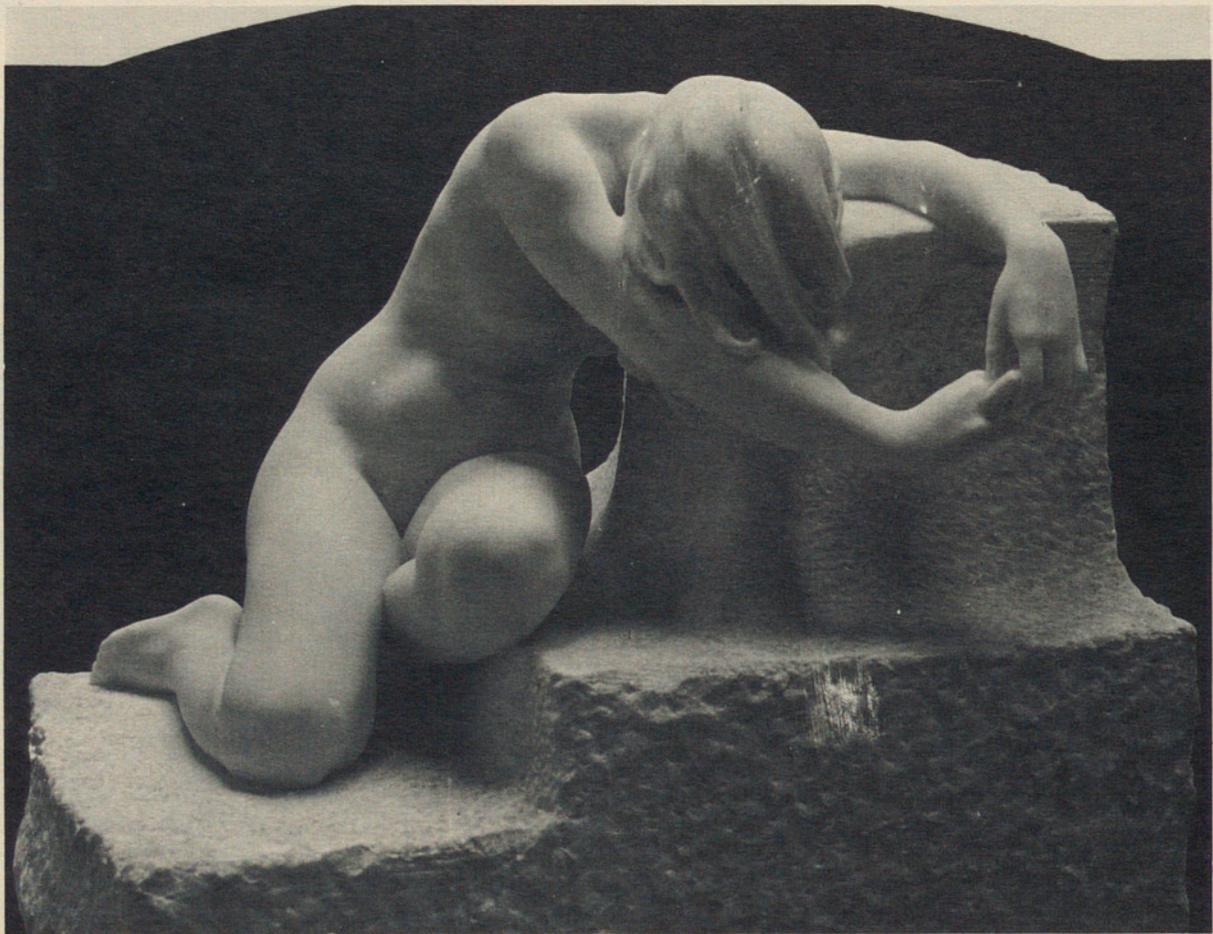
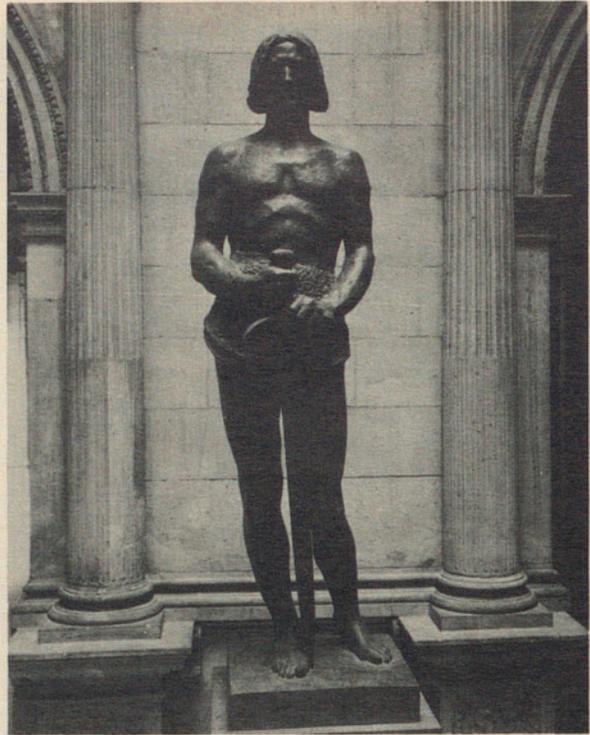


Fig. 64.—MONUMENTO A EDUARDO ROSALES, POR MATEO INURRIA, EN MADRID. Figs. 65 y 66.—SAN JORGE (BARCELONA, AYUNTAMIENTO) Y DESCONSUELO (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO), POR LLIMONA.

teriores, no subsistiría sino la mitad positiva de este raro, pero bien exacto diagnóstico". Mayor razón para celebrar el modo con que superó los influjos negativos. Técnicamente, nadie podía enseñarle nada, ya que el taller de escultura industrial de su padre, su trabajo de restaurador de la mezquita y su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de Madrid se lo habían dado todo. Lo que le faltase, un sentido depurado del quehacer, del quehacer en que era maestro, le vino derechamente, por caminos naturales. Y en 1920 asombró por aquella extraordinaria proeza que significó Forma (fig. 62), un torso femenino premiado con Medalla de Honor en la Exposición Nacional del mismo año, una de las recompensas más incontrovertibles de tales concursos. Es un desnudo de una hermosura, una pureza y una concisa seguridad que no hubiera desdeñado firmar Rodin. Sigue siendo una de las claves de la escultura española del siglo. Pero no es ésta la única gran maravilla de Inurria. Otra, fundamental, es la estatua ecuestre del Gran Capitán (fig. 63), en la Plaza de las Tendillas, de su Córdoba. Plaza que ha cambiado su antiguo nombre, en el habla popular de la ciudad, por el de "Plaza del Caballo". Con justicia, ya que ese monumento representa toda una renovación en la historia de la noble estatuaria ecuestre. El caballo, un potro andaluz, fino y ágil, sostiene al guerrero, orgullosamente erguido, con la sorprendente particularidad de que su cabeza no es otra que la del gran torero Lagartijo. E hizo bien Inurria en este trastrueque de identidades, porque casi todos los cordobeses se asemejan, y tanto nos da su oficio de general o de matador de toros. Otra particularidad de esta estatua, más rara, es su dualidad de materiales, pues mientras toda ella va en bronce, la cabeza de Gonzalo va en mármol.

Madrid se lucró con dos importantes obras de Inurria. Una de ellas, el monumento a Eduardo Rosales (fig. 64), en el paseo de su nombre, pieza noble, reposada y recogida que honra tanto al autor como al representado. Otra, la figura de Lope de Vega, ante la iglesia de la Encarnación, sin duda menos atractiva, pero también alarde de limpia estatuaria. Quedaban estos monumentos tan lejanos de las grandes maquinaciones de los otros finiseculares — o novecentistas, si se debían a determinados fabricantes de esculturas —, de aquellas máquinas abundosas en glorias, ninfas, triunfos, caballos desbocados y demás excesos, que ya la mera presencia de estas verdaderas estatuas constituyó una renovación. Ese Eduardo Rosales, tan resumido en su modestia personal, ese Lope de Vega, igualmente tan resuelto en su propia figura, sin más adherencias, eran dos hitos madrileños de la nueva escultura. Naturalmente, Inurria también se equivocaba. Otro monumento, esta vez en Córdoba, y dedicado al político don Antonio Barroso, pese a sus propósitos de claridad, fue concretamente desafortunado. Este monumento padeció el destino de ser destruido, o por lo menos gravemente mutilado, por masas sociales contrarias a la política del homenajeado. No nos interesa saber aquí cual fuera ésta, pero, por una vez, los manifestantes acertaron en su repulsa a una obra de arte equivocada. Nada de ello podía afectar a la categoría altísima de Inurria, uno de los auténticos renovadores de su arte. Y es de suponer que — quizá con algún que otro error entreverado — hubiera continuado su producción selectísima de no haber fallecido tan tempranamente. Ello fue en Madrid, el 21 de febrero de 1924, luego de sufrir una angina de pecho. Permanezca de él el mejor recuerdo posible.

BARCELONA: LLIMONA. — Este nombre es el del decano de la renovación escultórica a cuya historia estamos asistiendo, pero se ha preferido transgredir el orden cronológico para, tras él, poder continuar con el resurgir catalán, o por decir mejor, barcelonés, sin aban-

donar ya el hilo de la narración. José Llimona, nacido en Barcelona el 8 de abril de 1864, tuvo más años de hombre del siglo XIX que del XX, caso que se repetiría con Nonell, pero por eso mismo es más digna de respeto su toma de posición. De vocación precocísima — primero, modelando con miga de pan; luego, desde los diez a los doce años, con barro y cera —, estudió en la Escuela de Lonja, y en 1880 era pensionado en Roma, desde donde envió como muestra de trabajo durante la pensión, un fuerte busto de Patricio Romano, de acusado realismo, el por entonces estilado. Volvió a su ciudad en 1888, dedicándose en cuerpo y alma a realizar una estatua ecuestre de Ramón Berenguer el Grande, en la que había trabajado mucho durante los años romanos. Es poderosa y arrogante, y mereció más favor del obtenido, pues no fue colocada donde se proyectaba hacerlo, lo que disgustó al gran escultor. José Llimona casó en 1890 y enviudó en 1901. Un viaje a Europa le hizo conocer bien los estilos personales de Rodin y de Meunier, pero tuvo el suficiente buen criterio para no apoderarse de nada que les perteneciera. Antes bien, siguió su camino, incuestionablemente libre y siempre conteniendo una grandeza que en ocasiones es advertible, mientras que en otras cuida de interiorizarse. Ejemplo de lo primero pueden ser los excelentes grupos integrados en el monumento al Doctor Robert, y de lo segundo, una obra admirable por su callada concisión, el monumento a los héroes de la Guerra de la Independencia, en la calle del Obispo, inmediato a la Catedral. Es pieza narrativa, pero a muchísimas leguas de lo anecdótico. Otra obra antológica de su hacer, y bien dentro de su estilo, el San Jorge ecuestre, de Montjuich. En ella son evidentes los recuerdos del Parsifal, de Ignacio Taschner, mas no en grado tal como para obstar a esa concentrada grandeza de nuestro hombre. Y aún otro San Jorge, el del Ayuntamiento (figura 65).

Hasta aquí, las referencias se han dirigido a temas masculinos, cuando lo cierto es que Llimona esculpió muchas figuras de mujer. Pero es que es en esta especialidad donde mejor se advierten sus concomitancias con el Modernismo, las que no tardará en superar. Determinadas figuras, como Estudio, de 1903, entran de lleno en la tonalidad habitual — afectada, lánguida, sofisticada — de la escultura modernista. Mas es evidente el cambio al observar una de sus piezas maestras, Desconsuelo (fig. 66), en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. No es de creer que Llimona variase sus conceptos mediante ninguna consulta con el tiempo, sino que se originó en él una reacción natural, evolutiva, a la que no podía por menos de conducirle su propio sentido selectivo. De todas suertes, como en el caso de Mateo Inurria, es observable una gran diferencia de valores entre lo mucho que hizo, pero el balance es francamente positivo.

Aún otro aspecto de Llimona. Convertido al catolicismo, sintiolo no solo sincera, sino apasionadamente, y de ello puede ser testimonio su barro policromado — luego mármol — que representa a dos niñas de diferente condición social disponiéndose a tomar la primera comunión, obra de la contención constantemente vista. Por lo demás, colaboró con Gaudí en una monumental escenografía de Montserrat, siendo de su mano el tremendo Cristo Resucitado (fig. 67), bronce doble de tamaño natural, que indudablemente es una de las esculturas más nobles y personales del insigne escultor. Este Cristo agitado, los brazos en alto, puede muy bien considerarse como símbolo de su arte. José Llimona falleció, en su ciudad natal, el 7 de febrero de 1934. La gran manifestación que acompañó al féretro no dejaba dudas sobre si Barcelona conocía a quien había perdido.

MANOLO HUGUÉ. — Manuel Martínez Hugué, o Manolo Hugué, o simple y sencillamente Manolo, que con este apelativo y diminutivo cariñoso ha pasado a la historia, había nacido en Barcelona el 30 de abril de 1872, siendo hijo de un militar soriano, que llegó a general, y de la pobre muchacha a la que sedujera. No es este buen principio para ninguna biografía, y no podía serlo para la de Manolo. Si comparamos los ambientes burgueses, industriales, respetables, que habían presenciado la niñez y juventud de Llimona con los de Manolo, la diferencia no puede ser más desoladora. Manolo Hugué se crió como un pequeño salvaje, en ambientes increíbles, abundantes en todo lo que se refiriera, no solo al vicio, sino hasta a la delincuencia. En ellos se chapuzó este hombre marcado por una desgracia inicial — en Burgos, adonde fue a ver a su padre, le robó el reloj —, y cogido entre las ruedas de tan desdichado engranaje, cuesta nada escaso trabajo entender cómo pudo superar todo ello y encontrarse algún día de 1901 en París. Por cierto, otro nefasto día, pues que le tocó recibir en sus brazos — horrorizado — el cadáver de Carlos Casagemas, que acababa de dispararse un tiro. Es verdaderamente espantoso advertir cómo el destino se divierte jugando con algunos pobres humanos. Manolo fue casi siempre víctima de estos juegos.

Pero lo negativo de una niñez y de una juventud tan descosidas y tan privadas de protección no podía dejar de mostrar una contrapartida altamente positiva, la que no se adquiere con la compañía de los egregios y de los afortunados, sino en los barrios pobretones, ínfimos y groseros en que el buen Manolo había prácticamente vivido. Y esa contrapartida era nada menos que el advenimiento de la gracia (figs. 68 a 70).

Es innecesario traer a la mano argumentos demostrativos de que la escultura española, por tanto tiempo afecta casi exclusivamente a lo sagrado, después a toda especie de academicismos y de oficialidades, había desconocido lo que entendemos por gracia, don que no hay por qué definir a estas alturas, sal innata que rara vez se encuentra en artistas a los que se pueden aplicar innumerables adjetivos laudatorios y que pueden ser portadores de muchísimos carismas, pero no de éste, que, inversamente, tantísimo abunda en el pueblo. Pero el pueblo rara vez practica la escultura, y ese regalo humano se pierde irremediamente. No sería así en el caso de Manolo Hugué, el que a falta de una adecuada formación, iba a suplir esa falta con un salero que, de ser andaluz, no hubiera dejado de ponderarse largamente.

Ello podría ser motivo para insistente disquisición, que se procurará amputar en cuanto sea posible, pese a que éste es el lugar, éste el pretexto adecuado para hablar de ello. Y éste es el personaje. Era necesario que alguna porción de aire puro y popular ingresase entre los ingredientes de la nueva escultura española, rememorando y resucitando las gracias de los escultorcitos del románico, con los que tan fácilmente — si ello no fuera imperdonable pedantería — pudiéramos relacionar a nuestro hombre. No pretendo hacer tal cosa, y mucho menos traer a colación otras suertes diversas de donaire como el de Salzillo, el de Amadeu, el de otros imagineros populares. Demasiada personalidad tenía Manolo cual para permitirse estos entretenimientos dialécticos. Y demasiado seria es su figura creadora como para imponerle ningún hábito gratuito.

Aparte de esa condición natural de la gracia, de la sal y del donaire, todo el bagaje con que Manolo había llegado a París no era excesivo. Tres cursos seguidos en la Escuela de Lonja y otros trabajos en una fundición y en los talleres de dos escultores poco conocidos. Como pertrecho técnico, valedero, y hasta de sobra. Faltaba por saber qué directriz tomaría, y he aquí que el gran choque interior lo recibe ante las esculturas egipcias que guardaba el Museo

del Louvre. Hecho trascendente, a partir del cual ya sabemos que el bueno de Manolo no perseguirá ninguna belleza vigente y a la moda, sino que ha de optar por un programa rigurosamente propio. Como quiera que era presa fácil para toda clase de leyendas, una de ellas aseguraba que el influjo de Maillol sobre su obra había sido decisivo. Pero él declaró a José Plá — el autor del mejor libro sobre Manolo — que no había conocido a Maillol hasta la etapa de Ceret. Y por cierto que había poco de común entre ambos escultores. Manolo prefería la gracia a la perfección. Mejor aún, era el escultor de la gracia. Por ello prefirió para su escultura los tamaños menores, pero potencialmente grandiosos y masivos, porque él llevaba dentro un nunca reprimido amor a la monumentalidad. Falta saber cómo en obras grandes hubiera conjuntado — verosímilmente, nada hubiera sido tan fácil — la monumentalidad y la gracia. Y no es necesario pensarlo. Esos baturros y toreros suyos, esas chulas y bailarinas, esas maternidades, por escasas que sean sus proporciones de verdad, cuentan con un tamaño idealmente gigantesco.

El cáustico Manolo solía autoacusarse de esta suerte: “Me propongo hacer una venus y lo que me resulta es una rana”. No tenía razón. Aunque, luego de la Guerra Europea, había realizado el Monumento a Deodat de Severac, en Ceret, y el dedicado a los Muertos, en Arlés del Tec, suspiraba por hacer una obra grande, y durante meses anduvo cautivado por la ilusión de hacer el monumento a “La vaca ciega”, de Maragall, encargo que finalmente no tuvo lugar. Hubiera sido espléndido, a juzgar por el amor que Manolo sentía por los animales, visibles en sus bajorrelieves de establos y vacas.

Manolo había pertenecido al círculo de Picasso, que le retrató varias veces, y participó en la maravillosa, mágica vida bohemia del grupo. Tuvo por marchante a Kahnweiler, lo que le proporcionó regulares medios de vida en tanto duró el contrato. El reumatismo le atenazaba, y optó por fijar su residencia en Caldas de Montbuy (Barcelona), buscando alivio en sus aguas termales. Allí vivió más de quince años, vistiendo y obrando como un payés, más cazurro que los de verdad. Con fama y leyenda de hombre bien humorado, tantas veces ello no era sino una máscara con que ocultar amarguras. Fue también pintor, y poeta de originalísima garra. En Caldas de Montbuy falleció, el 1 de noviembre de 1945, este artista excepcional que se separa de la tónica general de la estatuaria catalana de su tiempo.

CLARÁ. — Ciertamente, la plenitud y máxima gloria de la estatuaria catalana del siglo estaba reservada a otro, al que será difícil negar esta consideración. Se trata de José Clará Ayats, nacido en Olot (Gerona) el 16 de diciembre de 1878. Como tantos otros artistas de la región, es hijo de un industrial, quién tuvo el buen sentido de no intentar torcer las aficiones artísticas de dos de sus hijos, Juan y José. Éste hizo su primer aprendizaje en la academia de José Berga y Boix, pero cuando aprendió todo lo que allí podía aprender, marcha en 1897 a Toulouse, ingresa en la Academia y es premiado ese mismo año, y luego en los de 1898, 1899 y 1900. El siguiente peldaño es el de París, donde no tarda en conocer a Rodin. Trabaja en el taller de Barrias y en 1902, 1903 y 1904 va obteniendo otros tantos premios. A la sazón, Clará se afana, con su hermano Juan, también escultor, en un cobertizo de la calle Falguière, el que, luego de sus obras en el casino de Montecarlo y de un viaje por Italia e Inglaterra, permutó por otro más amplio en la avenida Vercingetorix, de Montparnasse. En fin, la instalación definitiva sería en la avenida Malakoff. El dato no es baladí, porque en aquel local surgió La Diosa (figura 71), no sólo la escultura más gloriosa de Clará, sino seguramente la más aleccionadora



Fig. 67.—CRISTO RESUCITADO, POR LLIMONA (MONASTERIO DE MONTSERRAT, BARCELONA).



Figs. 68, 69 y 70.—MANOLO HUGUÉ: MATERNIDAD, TORERO Y BACANTE.

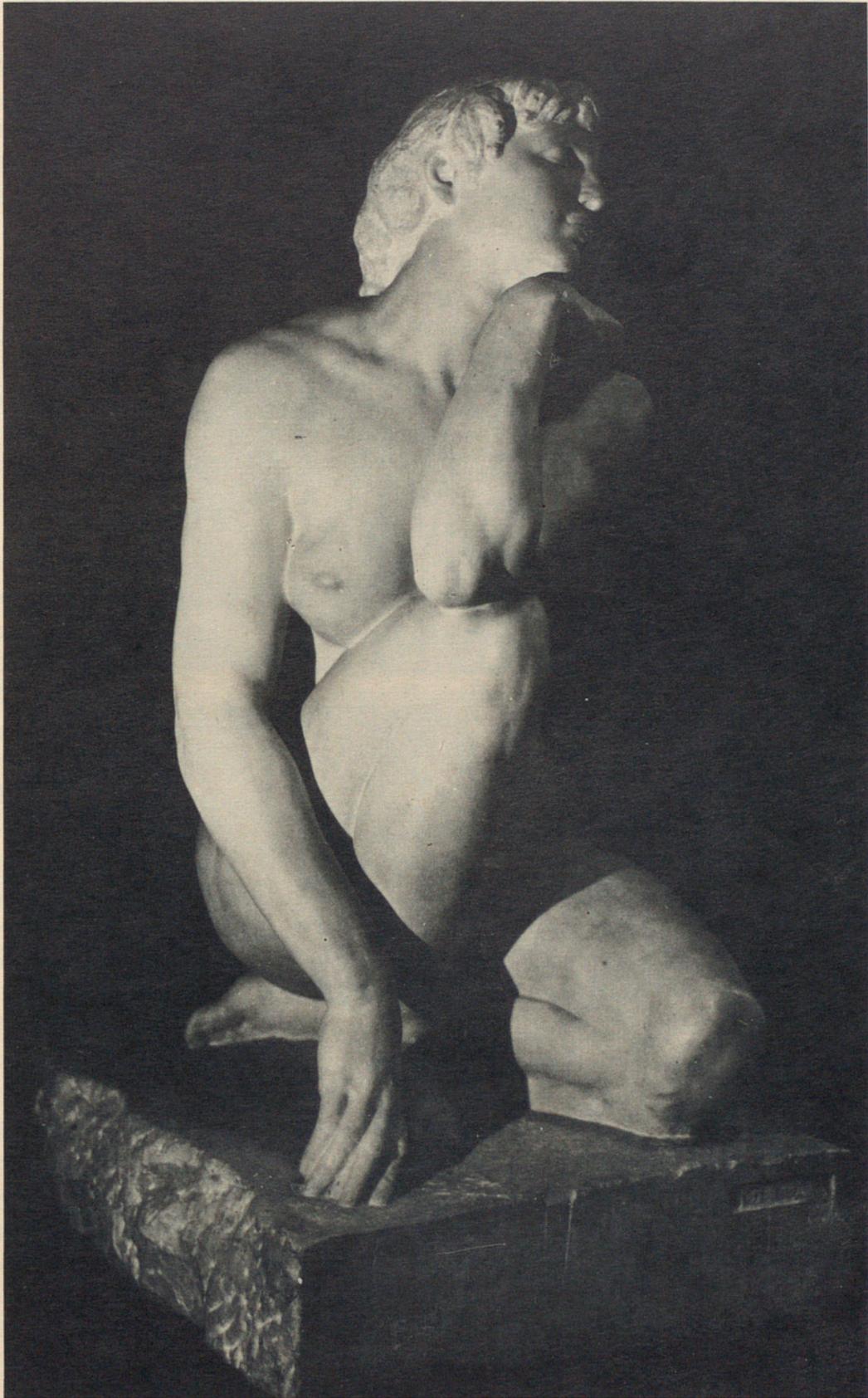


Fig. 71.—CLARÁ: LA DIOSA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Figs. 72, 73 y 74.—CLARÁ: SERENIDAD (MADRID, CEMENTERIO DEL ESTE), DESNUDO Y BAJORRELIEVE.

y definidora de todo un movimiento mediterraneísta cuyo principal exponente es, naturalmente, nuestro hombre.

Precisiones sobre La Diosa: su primer nombre fue el de Enigma, pues claro está que no apareció de una vez, y que había sido precedida de otros hermosos desnudos, cual el Crepúsculo, ahora en el Museo Nacional de Santiago de Chile. Obtiene primera medalla en la Exposición Nacional de 1910, pertenece más tarde y sucesivamente a las colecciones de la marquesa de Bermejillo del Rey y de doña María Bauzá. Y, en fin, pasa a formar parte de la del Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Esta maravilla no puede ser conectada con ningún programa plástico novecentista, ni avanzado ni mucho menos retrógrado. Tiene toda la frescura inicial de un gran descubrimiento arqueológico, como si se debiese a un ignorado y grandísimo maestro del helenismo alejandrino, e incluso la postura de la protagonista, semiarrodillada, semiacurrucada, era comprometida de resolver para otro que no hubiera sido Clará.

En el mismo taller de la Avenida Malakoff donde naciera esta portentosa belleza apareció otra, la denominada Serenidad (fig. 72), conservada en el Cementerio del Este, de Madrid, en el mausoleo de la familia Bermejillo del Rey. En esta ocasión, las formas plenas de La Diosa se han ensanchado hasta convertirse en las de una opulenta matrona, también bellísima. El eco de este nuevo portento llega a Estados Unidos, y resoluciones parlamentarias del Congreso y Senado — en 1922 y 1924 — autorizan la erección de una réplica en el Meridian Park, de Washington. Con este motivo, Clará tiene que hacer un viaje a Norteamérica, en la primavera del último de dichos años. Otro viaje realizaría, en 1930, a Grecia, pueblo que, inverosímilmente no conocía este griego ideal, acaso el sucesor más neto de los grandes artistas helenos. Y es un gozo, y es una justicia, poder leer en el archivo personal del insigne escultor, bienvenidas publicadas en la prensa de Atenas llamando a Clará, naturalmente, en caracteres griegos, ΜΕΓΑΛΟΣ ΙΣΠΑΝΟΣ ΓΑΥΠΥΗΣ.

En 1929 había colaborado en la ordenación nueva de la Plaza de Cataluña, de Barcelona, mediante la admirable Juventud y una réplica de La Diosa, no tan bella como el original. Estas piezas eran otros tantos cantos a la hermosura femenina, y padecieron la afrenta de ser cubiertas con trapos, por parecer indecentes, hasta que los quitó airadamente una reacción popular del todo espontánea. En 1930, Clará abandona definitivamente París y fija su residencia en Barcelona, para continuar trabajando incansablemente, y las más de las veces en su noble búsqueda de la belleza femenina, que con los años ha ido variando desde el canon de formas opulentas — La Diosa, Serenidad, o bien la gloriosa Industria, del monumento a Alfonso XII, en el Retiro madrileño — hasta un ideal de muchachitas con menos carnes, más esbeltas, pero no superadoras de los anteriores prototipos (figs. 73 y 74). Acaso sea delicado investigar las razones del cambio, pero una parece obvia, y es la lejana adoración, si es que no hubo enamoramiento, que sentía Clará por la insigne danzarina Isadora Duncan, de la que trazó muchos notabilísimos dibujos. Clará sintió igualmente el impacto de otra hermosa matrona, pero ésta se distanció geográficamente, lo mismo que la primera murió en su mejor lozanía.

Mas, sea como fuere, el copioso repertorio de mujeres vivas, perfectas, plenas de belleza, salud, y amor, que José Clará entregaba a su pueblo fue muy bien comprendido por éste. Era el renacimiento de una nueva escultura mediterránea, lo que halagaba con justicia a la España — pero lógica y más considerablemente a la Cataluña — de su tiempo. Así lo entendían

los intelectuales catalanes. En el banquete de desagravio a Clará, desagravio por habersele negado el premio en la VI Exposición Internacional de Arte, y banquete que tuvo lugar el 2 de junio de 1911, el brindis del altísimo poeta Juan Maragall excitaba a sus coterráneas a parecerse a las estatuas del escultor:

“Ell les há dutes com exemple aquí
del sol possible d'un reviuere noble.
Ab elles sembla havern's vingut á dir:
“Catalunya, assemblartelsi ó morir!”
— Germá, has sigut profeta del teu poble —”.

Pero, naturalmente, no era José Clará artista tan limitado cual para reducir su labor a la investigación y magnificación del cuerpo femenino. Para concluir lo cual, basta con enjuiciar sus florentinos bustos de Luis Vives y de Eximenic, en el Institut d'Estudis Catalans, o el tan curioso de Eugenio d'Ors con una barba que no había usado nunca, o la cabeza — Voluntad — que el escultor entregó como prenda a la Academia de San Fernando al ser elegido miembro numerario de esta corporación. José Clará, un hombre más bien retraído, con mucho de tímido y de callado, era de una intensa personalidad, muy introvertida. Durante años, cuando tenía el taller en la avenida Malakoff, iba diariamente a comer a un restaurante al que acudía igualmente el poeta Jean Richepin, y tanto éste como el dueño del establecimiento le llamaban “El señor que nunca dice una palabra”. Me confesó que Rodin le recomendaba “que hiciera todo lo que él hacía”. — “Yo le escuchaba respetuosamente, pero seguía mi propio camino”.

Y tan propio como era, el de una escultura en la que resurgía todo el ideal femenino del Mediterráneo. No la interrumpió Clará ni en sus últimos años. Y, al morir, el 4 de noviembre de 1958, célibe, legó a la ciudad de Barcelona su casa-taller, con toda la obra que contuviera, para convertirla en museo. Fue el último de los muchos bienes que hizo a su tierra.

CASANOVAS. — Por contemporaneidad, por comunión de orientaciones, por razones aún más obvias, hay que situar junto a Clará al infinitamente delicado y selecto Enrique Casanovas Roig, nacido en San Martín de Provençals en 1882, muerto en Barcelona en 1948. Discípulo de José Llimona y de la Escuela de Lonja, obtuvo de ésta una pensión que le permitió recorrer Francia, Bélgica, Inglaterra e Italia. Sobre todo, Londres, para contemplar los mármoles del Partenón. Y pronto fue él mismo otro griego en el que el don de la gracia se hizo consustancial con su obrar. Pasemos de largo sus realizaciones de mayor empeño, como los monumentos a Monturiol en Figueras, al Doctor Benaprés en Sitges o al poeta Juan Alcover en Palma de Mallorca, porque lo que más interés despierta es su preciosa obra aislada de homenaje a la mujer. O, más exactamente, a la muchacha, puesto que a diferencia de las carnosas féminas resurrectas por Clará, lo específico de Casanovas fue una risueña transustanciación que se diría de Scopas, pero de un Scopas risueño, amoroso, infinitamente seductor en los rostros de ninfas jóvenes (figs. 75 a 78). Ninfas cuya mirada queda envuelta en un delicioso “sfumato” y cuya sonrisa — puede ser que apenas si iniciada — enamora al espectador desde el primer instante. Estas mujercitas ofrecen en ocasiones unos ojos encantadores en los que, contradiciendo a Scopas, subsiste un punto de oblicuidad eginética, pero todo ello están natural,



Fig. 75.—VENUS JOVEN, POR ENRIQUE CASANOVAS.



Figs. 76, 77 y 78.—BUSTOS DE MUCHACHAS Y BAJORRELIEVE, POR ENRIQUE CASANOVAS.

tan a mil leguas de cualquier afectación, tan compenetrado con un helenismo no buscado, sino encontrado, cual no es para expresado en palabras.

Tampoco es sencillo ponderar cuán novecentista, cuán integrador del período que andamos comentando es el arte de Enrique Casanovas, en este aspecto más avanzado que Clará, lo que no justificaría la escasa diferencia en años de nacimiento. Acaso se deba a que en Casanovas hay menor solemnidad, más inmediata relación de amistad con sus preciosas muchachas de ojos húmedos y entornados. Por lo demás, ninguna obra a señalar como apodíctica del gran escultor, porque todas lo son. Todas son de una suavidad y de un encanto que, en él, equivalen a una firma.

OTROS ESCULTORES CATALANES. — De la misma generación que Clará y Casanovas, muchos otros nombres catalanes merecerían estudio pormenorizado si los obligados límites de este volumen no obligasen a la tarea de establecer jerarquías. Así, hay que mencionar a los hermanos Miguel Oslé (Barcelona, 1879-1960) y Luciano Oslé (Barcelona, 1880-1951), escultores incansables y prolíficos, de aficiones monumentales, y autores de mucha labor de índole decorativa. Por el contrario, la obra de Joaquín Claret (Olot, Gerona, 1879-Barcelona, 1950), colaborador un tiempo de Maurice Denis, prefirió los tamaños menores, y vino a coincidir con los griegos autores de pequeñas tanagras. Importante, su Rapto de Elena, que expuso en París en 1921. En cuanto a Juan Borrell Nicolau (Pobla de Segur, Lérida, 1888-Barcelona, 1951), tenía más de romano que de griego, si se considera el firme realismo de su modelado, advertible en bustos como los de Rusiñol y Prat de la Riba, realismo un poco decimonónico, como aprendido en el taller de los Vallmitjana. Suyo es el monumento a Mosén Jacinto Verdaguer, en el Paseo de San Juan, de Barcelona, del que el mejor fragmento será el retrato del ilustre poeta. Notable, asimismo, su briosa estatua de San Jorge (fig. 79).

Se recordará la obra delicada, en unos casos plenamente helénica, en otros más barroca, de José Dunyach Sala (Barcelona, 1886), del que merece mención el Desnudo, en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, así como La familia, exhibida en el Salón de Montjuich de 1936. Jaime Otero Camps (Mahón, Baleares, 1888-Barcelona, 1945), discípulo de Miguel Fuxá y de la Escuela de Lonja, tenía tanto de clasicista como de apegado a recuerdos tradicionales, y sus mayores éxitos los alcanzó en la estatuaria monumental. Esteban Monegal (Barcelona 1888-1970), ha mantenido siempre un estricto respeto para con la forma, advertible, sobre todo, en sus esculturas femeninas. Y, al llegar aquí, cuando ya se está derritiendo el fervor por lo mediterráneo que inaugurara Clará, también porque los nombres inmediatos han nacido en las proximidades de nuestro siglo y, lógicamente alcanzaron su madurez en momento posterior, abandonaremos la estatuaria catalana en demanda de otras tierras españolas.

JULIO ANTONIO. — El propósito acabado de enunciar se cumple con especial diafanidad merced a la presencia de un gran escultor que, catalán de nacimiento, realiza la mayor y mejor parte de su obra en Madrid. Se trata de Antonio Julio Rodríguez Hernández, más conocido, al invertir sus nombres de pila, por Julio Antonio. Había nacido en Mora de Ebro (Tarragona) el 6 de febrero de 1889, hijo de un militar. Sus primeros aprendizajes, en Tarragona y Murcia, en talleres de escultores más bien oscuros, se amplían cuando en 1907, ya en Madrid, los sustituye por la asistencia al estudio de Miguel Blay, que en determinado momento asegura que nada más puede ya enseñarle. En 1909 es pensionado por la Diputación de Tarragona.

gona para realizar un viaje de tres meses a Italia, obteniendo las lecciones definitivas de Florencia y de Donatello. Regresa a España y se afincó en Almadén (Ciudad Real), donde toma cuerpo la idea de acometer la serie Bustos de la raza. En 1911 gana el concurso para erigir en Tarragona el monumento a los Héroes de los Sitios, que no se inauguraría hasta 1931. En 1917-18 trabaja en el mausoleo de la familia Lemonier, y no es posible agregar otros monumentos que proyectó y en que trabajó ardidamente, como el de Wagner, pero que no llegaron a alzarse. La enfermedad que le consumiera le vedaba posibilidades, y el extraordinario escultor falleció en el sanatorio Villa Luz, de Madrid, el 15 de febrero de 1919. Esta muerte, a los treinta años, de un hombre tan excepcionalmente dotado, produjo en su tiempo — y continúa suscitando — una terrible impresión, como todas las frustraciones y condenas mal dispuestas por el destino.

En esa cortedad de vida, Julio Antonio había hecho más que otros en doble plazo para asegurarse toda una perfecta inmortalidad. No por número de obras, sí por la entidad y categoría de ellas. Su ya citada resolución de modelar toda una serie de bustos que configurarían los modelos más constantes del español y de la española se llevó a efecto con una honestidad de principios plásticos en la que no contaban para nada los pintoresquismos ni las gesticulaciones. Tan sólo, la variedad de actuantes. Parece que la iniciación de la serie está en el busto de "María, la gitana, querida que fue del Pinales", de 1908 (fig. 80). Tan largo es el título del retrato, y nada más que en él reside lo literario del caso, porque la tal gitana queda retratada sin más secuelas de leyenda. De años siguientes, 1910 a 1914, datan otros bustos — El hombre de la Mancha, Minero, Minera, Rosa María (fig. 81). El cabrero de tierras de Zamora, Avila de los Caballeros, El ventero de Peñalsordo (fig. 83), El novicio, Mujer de Castilla — asombrosos en su concisión realista, en su economía de medios, en su verdad sin mixtificación. El gran escultor no deseaba una galería de tipos de temperamentos acentuados, sino los retratos de unos hombres y mujeres integrantes del pueblo español. Parece que, habiendo sabido Julio Antonio el recurso usado por sus admirados maestros florentinos — Donatello y Verrocchio — para dar tersura a las carnaciones de sus obras, el de tender sobre el barro modelado un paño húmedo, retirarlo cuidadosamente, y repetir la operación varias veces, lo rechazó, por entenderlo truco, aunque truco prestigiado. Él se las compuso a su modo y manera y, en verdad, no obtuvo resultados inferiores a los de sus colegas ideales. Obra singular, dentro de su más bien corta producción, es el busto de la Condesa de la Gracia y del Recuerdo, realizado en plata, a la usanza de los antiguos bustos-relicarios de santos guardados en catedrales.

El Monumento a los Héroes de Tarragona (fig. 82), que el artista, lastimosamente, no pudo ver colocado en su sitio, pasa comúnmente por ser la obra maestra de Julio Antonio, y en verdad, se trata de una composición con tres figuras muy bien ordenadas y escalonadas, cuyo simbolismo — una matrona, Tarraco, sosteniendo el cuerpo de un guerrero muy musculado mientras otro agoniza en el suelo — es suficientemente claro cual para resumirse en sus propios valores plásticos. Otro monumento, el funerario de la familia Lemonier, resultó bastante menos afortunado.

Julio Antonio es uno de los grandes escultores españoles del siglo, pese a lo cortésimo de su vida. Ello impide saber si, fallecido a edades superiores, pudo haber sido el máximo.

(Y aquí y ahora, por razones de herencia en el prestigio, debería venir el comentario a Victorio Macho, si no se entendiera que lo más característico de su labor pertenece al período cronológico siguiente).



Fig. 79.—SAN JORGE, POR BORRELL NICOLAU. Figs. 80, 81 y 82.—LA GITANA, ROSA MARÍA Y MONUMENTO A LOS HÉROES DE TARRAGONA, POR JULIO ANTONIO.



Fig. 83.—EL VENTERO DE PEÑALSORDO, POR JULIO ANTONIO (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

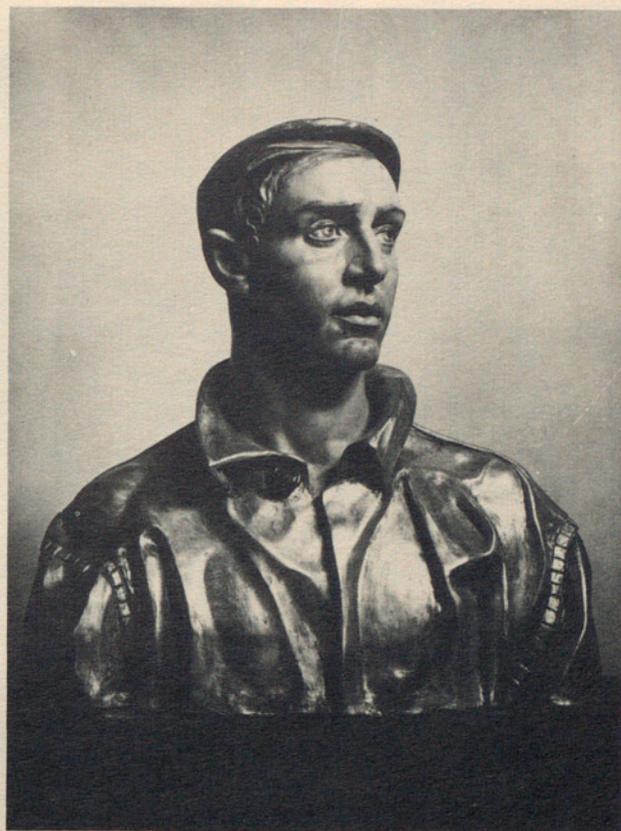


Fig. 84.—MONUMENTO A BÉCQUER, POR COLLAUT VALERA (SEVILLA, PARQUE DE MARÍA LUISA). Fig. 85.—EL HIJO DEL ARTISTA, POR QUINTÍN DE TORRE. Fig. 86.—DESNUDO, POR MOISÉS HUERTA.

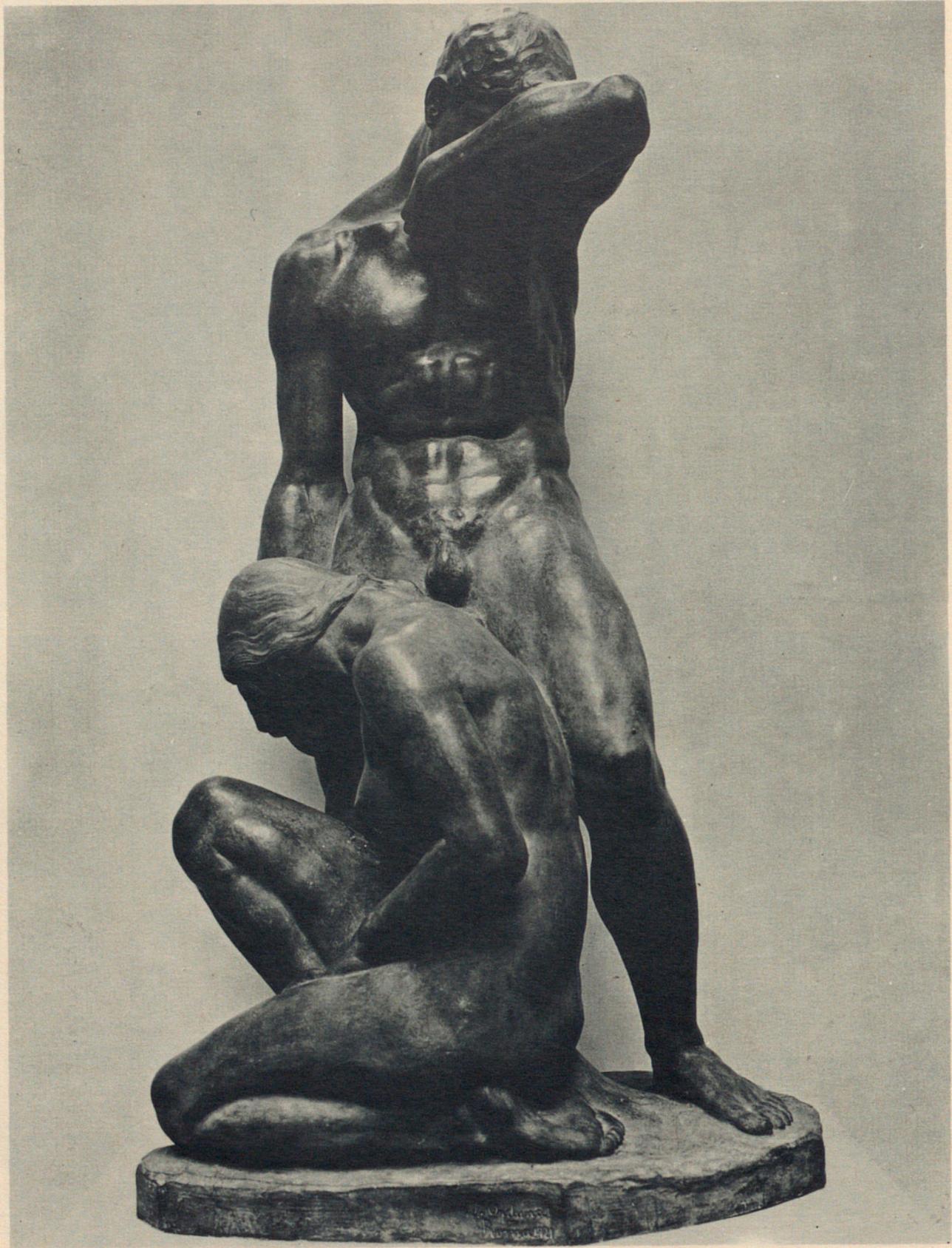


Fig. 87.—POST NUBILA PHOEBUS, POR FRUCTUOSO ORDUÑA.

ESCULTORES ANDALUCES. — Se recordará el bajo nivel de la escultura sevillana decimonónica para explicar suficientemente que, aparte la brillante figura de Mateo Inurria, tal fuera en número y categoría de actuantes en nuestro tiempo. Y es que Montañés, Cano y Mena quedaban ya muy lejos, y los factores y mecanismos resultaban ahora ser muy otros.

El escultor andaluz que cosechó en vida mayores triunfos y sabrosos encargos se llamaba Lorenzo Collaut Valera (Marchena, Sevilla, 1876-Madrid, 1932). No sorprenda el escaso sevillanismo de su primer apellido, puesto que era hijo de un ingeniero francés, y en un colegio francés, en el Liceo Livet, de Nantes, vio despertar su vocación. Vuelto a España, asiste a los talleres de Susillo y de Querol, pero durante poco tiempo y sin grandes frutos, por lo que debe contar mucho en su vida alguna dosis de autodidactismo. No alcanzó demasiada fortuna en las exposiciones nacionales a las que concurriera, y le dolió que en la de 1910 no fuera premiado su monumento a Bécquer (fig. 84), que se alza en el Parque de María Luisa, en Sevilla, y del que puede elogiarse el ritmo de vestimentas de las tres muchachas sentadas. Algo semejante se halla en el monumento a don Juan Valera, en Madrid. Pero la mayor celebridad del escultor de Marchena — y no precisamente positiva — se debe a su monumento a Cervantes, en la Plaza de España, de Madrid. Convocado un concurso para erigir esa memoria, en 1915 se inauguró la exposición de las obras admitidas, que eran todas las presentadas, pues no hubo jurado de admisión, y se pudo ver las cincuenta y tres del total, parece que en general malísimas y hasta ridículas. Se eligieron tres modelos para desarrollar en proyecto definitivo, los firmados por Anasagasti e Inurria; por Hernández Briz y Angel Ferrant; y por Martínez Zapatero y Collaut Valera. De que el último fuera el menos seductor créese que no hubo dudas, pero resultó triunfante en el fallo final de 1916. La realización no ha sido mejor, y el desdichado monumento jamás ha gozado de buena opinión. Pero aún es más rechazable el que el propio Collaut Valera dedicó a los hermanos Alvarez Quintero, en el Retiro, porque representa la culminación más tópica del señoritismo andaluz.

De la misma generación, Enrique Marín Higuero (Arriate, Málaga, 1876-1940), alumno de la Escuela de San Telmo, en Málaga, y de la de San Fernando, en Madrid, ganó en 1900 la pensión de Roma, y en las exposiciones nacionales de 1910 y 1915 obtuvo, respectivamente, segunda y primera medallas. Como curiosidad se dirá que la última — Cielo y Tierra —, por lo demás, muy inferior a otras obras del autor, cual Adán y Eva, fue destruida. En 1925, y en concurso internacional, fue elegido para realizar el Monumento a Bolívar, en el que Marín trabajó durante muchos años, con vario acierto.

Jacinto Higuera (Santisteban del Puerto, Jaén, 1877-Madrid, 1954), discípulo sucesivamente de Querol y de Benlliure, fue escultor estimable, no de grandes vuelos, muy dentro del estilo más tradicional y normal en los años veinte. Acaso su obra más sentida sea el San Juan de Dios, arrodillado y en plegaria, en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, de Madrid.

ESCULTORES DE OTRAS REGIONES. — Realmente, las procedencias van importando cada día menos, ya que el solar del triunfo o del fracaso es — aparte el mecanismo catalán — Madrid, y siempre Madrid. Con todo, siempre se advertirá en la obra de cada artista alguna patente de sus orígenes y de sus tierras, bien que no sea éste el caso del primero a enjuiciar, Quintín de Torre (Bilbao, 1877). No habíamos dado con ningún vascongado después de Durrio y de Mogrovejo, e incluso el nuevo nombre es de un vasquismo muy relativo. Su adhesión a la imaginería tradicional española era tan firme cual para no haber podido ser

desvirtuada por quince años de estancia en París, donde pudo observar tantas otras tendencias. Era un declarado afecto a la estatuaria policromada, tanto si trabajaba en madera como en mármol. Hizo pasos procesionales, como el muy discutido del Descendimiento, encargado por la Diputación de Vizcaya. El resto de su obra está compuesto sobre todo de retratos (fig. 85) y de bustos religiosos — siempre policromados — el más acertado de los cuales será una Dolorosa, idealmente traspuesta al siglo XVII.

Por más efectivamente vasco ha de tenerse a León Barrenechea (Irún, Guipúzcoa, 1892), discípulo de Querol. Curiosamente, pese a sus innegables condiciones de escultor, no tuvo éxito como tal en las nacionales a que concurriera, mientras sí ganaba recompensas en la sección de arte decorativo. Sin embargo, el decorativismo no es característica de la escultura de este artista, y sí antes bien, un recio realismo en sus bustos y en sus figuras de campesinos vascongados, ocupados en sus trabajos y en sus folklores. Seguramente, lo mejor de esta faceta del artista sea su Prueba de bueyes. De los monumentos conmemorativos firmados por Barrenechea hay que citar el dedicado a la Reina doña María Cristina, en San Sebastián; el de Sarasate, en Pamplona, y, también en San Sebastián, el erigido en memoria de los muertos franceses de la Gran Guerra. Es en estas obras donde no pueden por menos de hacerse visibles los recuerdos de su maestro Querol.

Moisés de Huerta (Muriel, Valladolid, 1881-Mérida, Badajoz, 1962) era un vasco de adopción, pese a su origen castellano, por haber estudiado en la escuela de Artes y Oficios de Bilbao. En el museo de esta ciudad se conservan sus mejores piezas, como el busto de Unamuno y los mármoles titulados Hetaira (fig. 86) y Palankari, éste un menudo mármol muy bien resuelto. Lo posterior de la producción de Moisés de Huerta, tendiendo a una progresiva pesantez de formas, añadiría muy poco de interés a lo mencionado.

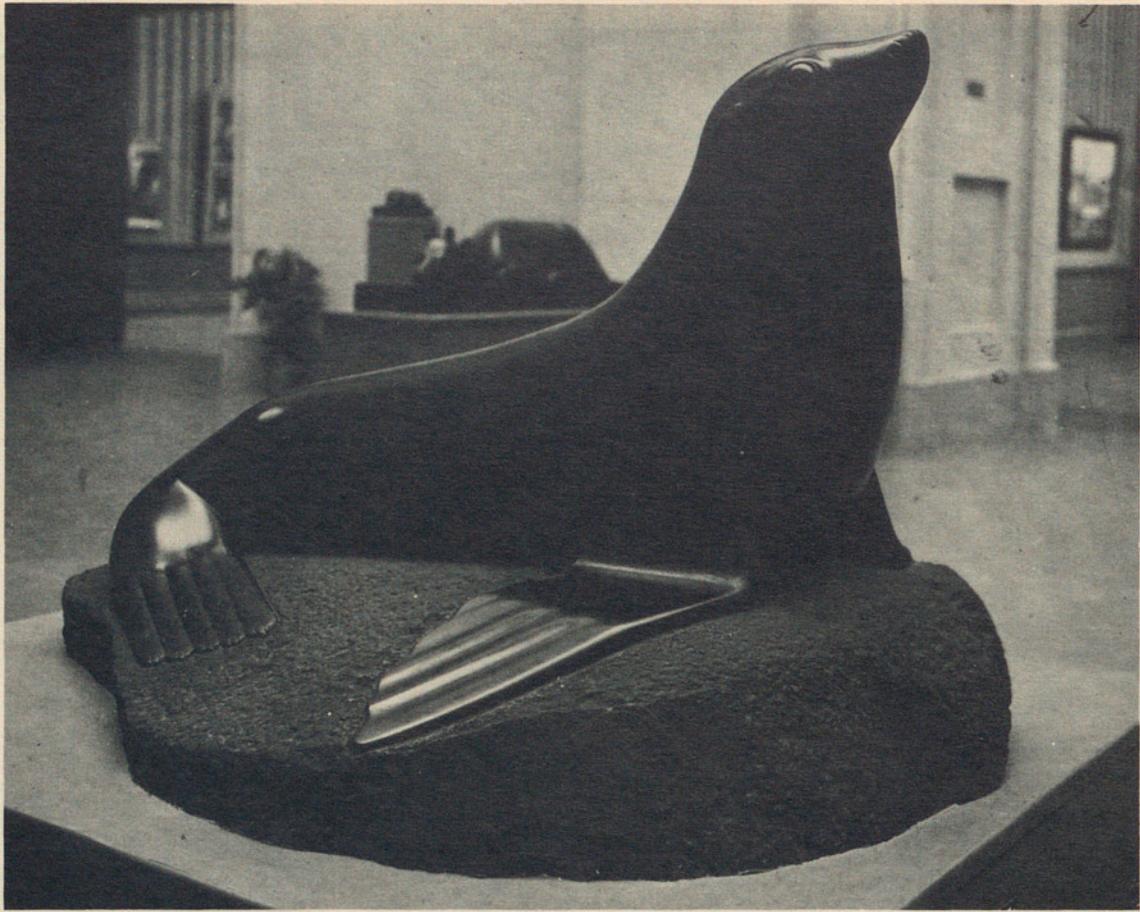
No siempre, cual en el caso acabado de ver, las procedencias geográficas rigen necesariamente el estilo personal. Inocencio Soriano Montagut (Amposta, Tarragona, 1893) conservó poco de su nacimiento y educación mediterráneas, y una larga estancia en Salamanca bastó para determinar su verdadera facies. Es muy cierto que en algunas graciosas piezas se puedan observar coincidencias con Manolo Hugué, pero se me antojan obras más indicativas de su quehacer como la Dolorosa, en policromía — y hasta se diría que en demasiada policromía — o su Plañidera salmantina. Y es que Soriano Montagut, vecindado en Salamanca, tenía que luchar entre el Mediterráneo y Castilla. De aquí que su obra, pese a una entera dignidad, peque de heterogénea.

Un escultor aislado, Luis Marco Pérez (Fuentelespino de Moya, Cuenca, 1896) abusó del realismo en sus figuras de pastores y serranos de su tierra, lesionando con ello el innegable empaque de estos nobles tipos, que mucho hubieran ganado con mayor lisura. Obtuvo primera medalla en la nacional de 1926 por El hombre de la sierra, desde luego muy superior a su obra más conocida, El pastor de Huesas de Vasallo.

Fructuoso Orduña (El Roncal, Navarra, 1893-Madrid, 1973) tendría que figurar en esta relación aunque tan solo fuera por su éxito primero y definitivo, esto es, por la primera medalla de escultura de la Exposición Nacional de 1922. Se otorgaba a una pieza importante, Post nubila Phoebus (fig. 87), composición de estirpe miguelangelesca de las que bastan para consagrar a un artista del cincel. Se recordará que ello venía inmediatamente después de la concesión de la medalla de honor a la espléndida Forma, de Mateo Inurria, lo que prueba que los jurados de los certámenes oficiales no eran constantemente ciegos ni equivocados. Tras



Fig. 88.—BAJORRELIEVE, POR JOSÉ CAPUZ.



Figs. 89 y 90.—FOCA Y PERRO, POR MATEO HERNÁNDEZ.

este acierto inicial de Orduña, es preciso asegurar que su obra posterior no lo rebasó. Se pueden mencionar sus relieves para el Instituto Ramón y Cajal y su Crucifijo, para la catedral de la Almudena, y hasta su óptimo bronce, Sorprendida. Pero lo cierto es que el escultor navarro no ha proseguido la carrera de triunfos que era legítimo esperar de él desde el de 1922. La verdad sea dicha, fue un inicio demasiado afortunado, excesivamente comprometedor.

Por otras razones más desdichadas, en mera esperanza quedó un escultor del que ha de ignorarse siempre la cuantía a que hubiera podido llegar. Emilio de Madariaga (La Coruña, 1887-Madrid, 1920), hermano del escritor Salvador, se había dado a conocer ventajosamente por un busto muy expresivo de éste y por otras obras como Alma castellana, Ingenuidad, Dama Eslava, Santa Teresa, etc. Madariaga era escultor sensible e inicialmente bien dotado, muerto mucho antes de emprender ninguna obra definitiva y concluyente. Sería un interrogante sin resolver.

La escultura valenciana no podía ser sino cuantiosa, como la pintura paralela, ya que había tenido un gran campeón previo, el prolífico Mariano Benlliure. Pero, extraña y dichosamente, no fueron en pos de éste los principales esfuerzos de quienes veremos. El principal escultor valenciano había de ser José Capuz Mamano (Valencia, 1884-Madrid, 1964), descendiente de una familia de artistas de la misma dedicación, de origen italiano. Y a Italia fue pensionado Capuz, hasta enviar a la exposición nacional de 1912 su grupo Paolo y Francesca, que obtuvo merecida primera medalla. Digamos que no hay perceptibilidad de ningún italianismo en esta robusta obra, y que más bien parece influida por Rodin. Inlujo que no restaba ningún adarme a tan bella obra. Pero de nuevo nos encontramos al escultor que desfallece en su empuje tras un sonado éxito. Lo posterior del valenciano (fig. 88), sin ser ni mucho menos indigno, se desvanece en ensayos, de los que emergen el monumento — brioso — al ingeniero Flórez y el dedicado al Doctor Moliner. Se agregarán muchos retratos y no escasa estatuaría religiosa, unas veces de interpretación casi enteramente tradicional, otras con pequeñas concesiones a nuestro tiempo. Lo que no decayó nunca en Capuz fue su nervio de perfecto dibujante.

José Ortells (Villarreal, Castellón, 1887), primera medalla en la nacional de 1917 por su Poema, pieza muy regular, no volvió a obtener mayores triunfos. Bien se ve cuán frecuente es el caso del artista que pone toda su alma y toda su pasión juvenil en la obra que supone le abrirá las puertas del éxito pero al que luego, la vida, o las circunstancias, o una disminución del ardor primero van debilitando. Pero dejemos estas digresiones y acudamos a otros artistas merecedores de cita. Sean ellos Julio Vicent (Valencia, 1893-1940), primera medalla en 1920 por su Amanecer, obra grata, sin mayores pretensiones, y Carmelo Vicent (Carpesa, Valencia, 1890), que obtuvo igual recompensa en 1941 por un Cristo yacente. Todavía, Vicente Navarro (Valencia, 1888), también premiado de igual modo en 1915 por su Aurora, buen desnudo femenino, e Ignacio Pinazo (Valencia, 1883), escultor intrínsecamente levantino, con todos los puntos positivos y negativos que el término comprende. Es el escultor más realista de todos los valencianos reseñados, también el que más gustó de mitologías de su tierra, alguna más o menos conectada con la Dama de Elche. Como sus compañeros, no dejaría de obtener la primera medalla, pero ello no sería hasta 1948, mediante su estatua de guapa ninfa titulada Enigma.

Va a cerrarse este capítulo, tan vario en calidades, con una especialidad escultórica poco dada en España, y antes bien, de progenie francesa. Es la animalista, y su principal cultivador, con la misma razón que en el presente ciclo podía ser comentado en cualquiera de los dos

posteriores, tanto por razón de años como por intemporalidad de esta obra. Pero antes de referirnos a Mateo Hernández, pues que de él se trata, es de la más elemental justicia asegurar que no es el único, sino que ha de compartir los honores con otro gran escultor. Él es Luis Benedito (Valencia, 1887), hermano del pintor Manuel, viajero por muchas tierras de Europa, y sobre todo en las germanas, donde obtuvo muy precisas lecciones para la especialidad a la que pensaba dedicarse, la de la taxidermia, que luego profesaría como preparador jefe en el Museo de Ciencias Naturales, de Madrid. Y para este menester era muy necesario conocer al pormenor la anatomía animal, lo que demostró Benedito en su soberbia Leona, en el Antílope, en el Macho Montés, y en no pocas tallas directas retratando diversas aves. Su especialidad no podía quedar marginada del capítulo presente.

El otro animalista era Mateo Hernández (Béjar, Salamanca, 1883-París, 1949). Sin duda, un escultor nato, que practicó también la pintura. Marchó tempranamente a París, pensionado por la Diputación de Salamanca, y allí se quedó, consagrado a la rara tarea de retratar animales (figs. 89 y 90), a los que profesaba singular cariño, hasta el extremo de que su casa de Meudon, llena de las más heterogéneas bestias, parecía un zoo. Para su menester escogía las piedras más duras, solemnes y prestigiosas, granitos, pórfidos, esquistos y basaltos, cual si trabajara para egipcios o asirios, y maderas preciosas como el ébano. Se comprende que siempre tuviera los brazos llenos de arañazos y quemaduras, lesiones producidas por la esforzada labra de estos materiales. La consecuencia fue la aparición de todo un parque de leones, pingüinos, monos, rinocerontes, hipopótamos, etc., acreditativos de un excelentísimo oficio de escultor, y con alguna cosa en ellos de totémico, de prototípico de cada especie, casi se pudiera decir que de símbolo heráldico. Más que retratar a un animal, lo que hacía Mateo era dar su síntesis genérica. Un su contemporáneo, el catalán Florencio Cuairam Blas, se distinguió en idéntica especialidad.

Hasta aquí la etapa novecentista primera. Si se han omitido nombres que incluso fueron rebasados cronológicamente por otros más recientes en años, quede descuidado el lector, que ya daremos con ellos más adelante. No se trataba aquí sino de presentar el talante y el tono más característicos de la estatuaria española del primer cuarto del siglo.

Pero es que también se silenciaron muchísimos más nombres, que nada dirían hoy a los lectores, y cuyo elevadísimo número no haría sino despistar y equivocar acerca de la verdadera significación de la escultura de este período. Tal o cual monumento o medalla, ésta u otra exposición mediana que no fue después certificada y rubricada por un respaldo definitivo, abultarían innecesariamente nuestro volumen sin otro resultado que el de desconcertar. Y cuéntese con que el de la escultura es un arte caro, costoso, irreversible en cada una de sus piezas definitivas. Ha de pensarse en las enormes cantidades de piedra, mármol y bronce que fueron desperdiciadas sin gloria y sí con pena, y en la aún más inmensa serie de ilusiones que se convirtieron en irremediable humo. Mas, siendo así, ¿no se multiplicarían las mismas desgracias en lo tocante a pintura, especialidad plástica de facción más barata y, en principio, más exenta de responsabilidades primeras? Por cierto que sí, pero ello mismo invitaba a mayor espontaneidad, y esta clave, una de las que principalmente inquirimos, la hemos de ver en las páginas inmediatas.



Lám. 1.—SOROLLA: DESPUÉS DEL BAÑO (MADRID, MUSEO SOROLLA).

C) LA PINTURA

GENERALIDADES Y CARACTERES PRINCIPALES. — Comencemos por aseverar que, pese a todos los males que la acechaban, la pintura española del primer cuarto del siglo XX fue buena, y, si atendiéramos a las calificaciones del entonces, a no dudar exageradas, el adjetivo oportuno sería el de óptima. No lo haremos así, porque en el juicio intervenían fervores hoy absolutamente caducados y que incluso resulta extraño que pudieran ser tan calurosos. Pero ha de saberse que en aquella estimación, la balanza rara vez estuvo en el fiel, y lo que se entendía como muy español y muy nacional, distando mucho de ser lo mejor, obtuvo mil patentes de fama y gloria, en tanto lo otro, la rebeldía comenzada por el impresionismo de Beruete y Regoyos y seguida de otras mil maneras sucesivas, excitó muchos menos entusiasmos. En qué se había de distinguir una pintura de otra, quedaba muy claro. La favorecida, la que contenía mucho asunto, y tanto mejor si se vestía con galas regionales. La otra, la que buscaba — y lograba — antes que toda otra cosa, ser pintura por sí misma, sin otros apellidos. Mucho tiempo había de transcurrir hasta que se borrasen estas diferencias. Virtualmente, subsisten en millones de espectadores.

Casi todos los pintores de no importa qué tendencia pasaron por París, y algunos se quedaron allá. Era una delgada posibilidad de triunfar. Muy delgada, pero más consistente que las que ofreciera nuestro solar, con sus rutinas, sus regateos, con los monopolios de los que habían sido declarados gloriosos, con los desaires oficiales para todo lo que significase alguna novedad. Con todo, pese a todo, se insistirá en que se hizo buena y excelente pintura. Pero habrá que proceder con exigencia en el escrutinio de los que se dedicaron al color, ya que son muchos, muchísimos, los índices observables para la valoración de cada uno. No se trata de coeficientes de pureza matemática, pero sí de atención a los factores internos y externos que delimitan una personalidad. Y de los ambientes, escuelas e individualidades componentes de la constelación, tan compleja cual jamás, quizá, lo haya sido en ningún otro momento ni país. La característica primera será esa, la de la complejidad. Una complejidad que, venturosamente, ya no ha de perderse en ningún momento, y que ha de contar en su génesis con enorme suma de factores de todo orden, incluidos los negativos. Por ejemplo, se recordará que en 1924 todavía se firmaban incomprensibles cuadros de historia, cual es uno de Asterio Mañanós, representando a Alonso Berruguete en su estudio. Se comprende, por la dificultad natural de desenraizarse los modales decimonónicos. Y precisamente con un gran pintor cuya mayor parte de vida pertenece a ese siglo vamos a comenzar nuestra pesquisa.

SOROLLA. — Joaquín Sorolla y Bastida, nacido en Valencia el 27 de febrero de 1863, es el decano del color novecentista, pese a su historia primera, tan incluíble en el ciclo anterior. En puridad, la primera parte de su obrar no rebasaba este signo. La biografía, casi la normal, con sus comienzos modestos, con la protección brindada por un fotógrafo, con la hija del cual casaría posteriormente, la pensión en Roma, y la tendencia inicial compartida por los obligados

cuadros de tema histórico — El Palleter dando el grito de Independencia — y los de tendencia moralista y lacrimosa. En la fig. 398 del volumen XIX de nuestra obra va reproducida su famosa composición ¡Y aún dicen que el pescado es caro!, que por contenido, por título declamatorio y por intención de manifiesto laboral es pieza de convicción — acaso la más inequívoca — de uno de los momentos peor encaminados de nuestra pintura. Puede ser que más que otro cuadro del propio Sorolla, El beso de la reliquia, en el Museo de Bilbao, concesión obligada a otra tendencia también muy finisecular, la de la escena religiosa en tono menor. Pero lo que distingue a Sorolla de otros participantes en estas modalidades es que él poseía genio, y los demás, no. Y que así como otros de sus colegas carecieron de perspicacia, de brío y de talento para superar una estética equivocada, él sí lo hizo. ¿Cuándo? Es difícil señalar el momento preciso del cambio, porque, por ejemplo, una pieza admirable — Triste herencia (figura 91) — es seis años anterior a la tan discutible de la muerte del pescador, tan expuesta a toda justa crítica. Como norma aceptable, puede asegurarse, con poca posibilidad de error, que es con el advenimiento del nuevo siglo cuando Sorolla elimina sus preocupaciones sentimentales para nacer de nuevo, abriendo sus sagaces ojos a un nuevo concepto de la pintura en el que la luz ha de jugar un cometido esencialísimo. Naturalmente, la nueva directriz se la brindaba su tierra valenciana, y más aún, el mar adyacente (lám. I). Hasta resultaba incomprendible que escenario de semejantes solemnidad y hermosura naturales hubiera permanecido inédito tantos siglos. Sorolla, inaugurando una segunda juventud, se encara con la luz, con la playa, con el agua marina, con los niños que se bañan (figs. 92 y 94), y lo hace con una frescura y espontaneidad bastantes a provocar una justísima admiración nacional e internacional. Porque hay que consignar ya un hecho fundamental: Joaquín Sorolla, hombre del siglo XIX, es el primer pintor español que en el siglo XX es aclamado como triunfador internacional. De ello son testimonio sus exposiciones en París, Berlín, Nueva York, Buffalo, Boston, Chicago, etcétera. Sólo en 1909 y en Norteamérica, vende por valor de 182.000 dólares, y en 1906, en París, tan sólo por derechos de entrada a su exposición, se habían recaudado 50.000 francos. Eran cifras monetarias desconocidas para los pintores españoles, y si se mencionan, no es sino para testimoniar el considerable interés que merecía su creciente fama.

¿Cuál era la razón fundamental de esa fama? Para responder a la lógica pregunta es indispensable referirse al nuevo estilo personal de Sorolla, al que, erróneamente, se ha querido convertir en impresionista. No lo fue, no podía serlo, no quiso serlo, porque el Impresionismo obliga a un método y a una disciplina mental, en tanto que nuestro gran valenciano fue siempre más obediente a su instinto de pintor, a su espontaneidad, a sus felices improvisaciones. Y él no especulaba con los metabolismos y las leyes de la luz, sino que se encaraba directamente con ella, casi con violencia, poseyendo la magia de conseguir que la que a él había cegado, continuase cegando y deslumbrando al espectador. Todo ello, del modo más directo posible, usando de una frescura de dicción perfectamente inédita, y que era el factor que seguramente enamoraba más. Los cabrilleos de la luz reflejada en el agua, o espejeando en los cuerpos desnudos, o determinando un abrupto contraste con la sombra, todo ello lo fijó Sorolla de modo singularmente acertado, y siempre fue su Mediterráneo el escenario elegido, tanto en las playas valencianas como en las alicantinas, sobre todo la de Jávea. Por lo demás, no es necesario decir que el artista va prescindiendo de pormenores, y que su pincelada es a la vez ancha, nerviosa y jugosa. Muchas obras maestras pudieran mencionarse del característico luminismo de Sorolla, pero, en trance de elegir una, sea su Grupa valenciana, con el retrato de sus dos

hijas a caballo (fig. 93), en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. Cualquier otro cuadro, no obstante, serviría para ejemplificar el estilo de Sorolla, cuyo título más adecuado, en oposición al supuesto impresionismo, pudiera ser el de plenairismo. Tarde se descubrían el aire libre y la luz españoles, pero, mediante otros intérpretes y otras elaboraciones, el hallazgo tendría consecuencias definitivas.

En 1911, y hallándose en los Estados Unidos, Sorolla fue invitado por Mr. Huntington para realizar una decoración en la Hispanic Society, de Nueva York, representando una colección de tipos regionales españoles. El acuerdo se firmó en París el 26 de noviembre del mismo año, y Joaquín Sorolla se entregó con entusiasmo a la tarea, rematada en 1919. No se inauguraría la sala de la institución hispánica hasta 1926, después de la muerte del artista. Pese a lo delicado del tema, por sus posibles propensiones a caer en la demasiada fácil estampa del costumbrismo y del folklore, es innegable el acierto con que el valenciano resolvió los catorce ítem de que consta el ciclo (fig. 95). Y posiblemente sean más valiosos algunos de los cuadros aislados preparatorios del total, varios de los cuales se conservan en el Museo Sorolla, de Madrid, museo que constantemente está amenazado de extinción, y que debería ser salvado a cualquier costa.

Otra faceta de la pintura de Sorolla es la pertinente al retrato. Con destino a la Hispanic Society trazó muchos y excelentes, de las personalidades más relevantes de los primeros veinte años del siglo: Francisco Giner de los Ríos, Manuel Bartolomé Cossío, Aureliano de Beruete, Vicente Blasco Ibáñez, Ramón Menéndez Pidal, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Azorín, Baroja, etc. Retratos sólidos y diestros, de los que nunca está ausente la poderosa garra del maestro valenciano. Por el contrario, sus retratos reales, los de Don Alfonso XIII y Doña Victoria Eugenia, son singularmente desafortunados. Hay que suponer que el artista no se sentía cómodo ante la regia pareja.

En 1920, Sorolla sufrió un ataque de apoplejía que le paralizó, concluyendo entonces su vida artística. La física se prolongó tres años más, hasta su fallecimiento en Cercedilla (Madrid) el 10 de agosto de 1923. Sus restos fueron inhumados en Valencia.

El balance general del arte de Sorolla ha de tenerse por resueltamente positivo. No abundan los creadores que lanzan una mirada sobre lo que están haciendo, se convencen de estar equivocados y, con valentía y arrojo, emprenden otro camino tan distinto del anterior. Para lanzarse a tan manifiesta novedad, cuyo futuro se presenta incierto, había que sentirse muy seguro del cambio y no temer al destino. Por fortuna, el atrevimiento de Sorolla estaba destinado al triunfo. Y es en el tiempo dado, en esa conyuntura de 1900 a 1920, donde hay que situar el acierto de Sorolla, el que hoy debe merecernos todo el respeto de un clásico. Algo hay que ha empañado esa fama póstuma, y ha sido el sorollismo, esto es, la indiscreta y profusa floración de pintores, valencianos los más de ellos, que sin poseer ni de lejos las dotes del maestro se afanaban en imitar su técnica, su temática, todo lo que le había conducido al éxito. Por descontado, este sorollismo multitudinario no debe afectar para nada el prestigio de su involuntario creador, pero, a merced de mecanismos mentales de mal funcionamiento, sí ha contribuido a disminuirlo. Naturalmente, no se darán aquí los nombres de los integrantes de modalidad tan falsa y gregaria.

ZULOAGA. — Durante muchos años se emparejaban de modo normalísimo en los conocimientos artísticos — por cierto, elementalísimos — del español medio los nombres de Sorolla



Figs. 91 y 92.—SOROLLA: TRISTE HERENCIA (NUEVA YORK, IGLESIA DE LA ASUNCIÓN) Y LA SALIDA DEL BAÑO (MADRID, MUSEO SOROLLA).



Fig. 93.—GRUPA VALENCIANA, POR SOROLLA (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO).



Figs. 94 y 95.—SOROLLA: NIÑOS EN LA PLAYA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO) Y FRAGMENTO DEL FRISO DE LAS REGIONES ESPAÑOLAS (NUEVA YORK, HISPANIC SOCIETY).



Figs. 96, 97 y 98.—ZULOAGA: EL CRISTO DE LA SANGRE, RETRATO DE SU PADRE Y EL VIOLINISTA LARRAPIDE (LAS TRES OBRAS EN EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, DE MADRID).

y Zuloaga como equivalentes en valores y — ello era más racional — en punto a fama y popularidad. La opinión no era insensata, y antes bien obedecía a motivaciones legítimas, porque ese ciudadano medio percibe el impacto del éxito mucho antes de que pretenda o no aproximarse a lo que lo determina, en este caso la pintura. Pues bien, era cierto que los triunfos nacionales e internacionales de los dos altos pintores formaban casi una unidad. Lo de que los recursos, las modalidades, los temas, los medios de realización no tuvieran nada de común entre Sorolla y Zuloaga parecía cosa de menor entidad.

Ignacio Zuloaga había nacido en Éibar (Guipúzcoa) el 26 de junio de 1870, de familia artesana, conocida por sus trabajos, hecho que no dejará de influir ventajosamente en las mocedades del nuevo pintor. Sobre si iba a serlo o no, sobran las dudas, porque su vocación se evidenció firmísima desde el primer momento, primer momento que habrá que situar, ya con obras, en 1887, a sus diez y siete años. Unos cuatro cuadros constan como realizados en aquella fecha, uno de ellos, un Sacerdote rezando, que figuró en la exposición nacional del año y que venía a ser la obligada contribución a la temática religiosa del tono menor. En 1889 marcha a Roma, en 1890 a París, y, con Santiago Rusiñol, emprende un viaje por Italia. Otros tendrán lugar hasta 1900, en que explota — diríase éste el verbo más adecuado — su reconocimiento internacional. Pues ese año 1900 expone en Berlín, Colonia y Düsseldorf, como en 1905 en París, Praga, Rotterdam y Amberes, y en 1907 en Barcelona, y en 1909 en la Hispanic Society de Nueva York, y en 1911 en Roma, y en 1912 en Viena, Dresde, Budapest, Munich y Amsterdam... Pero no es de este lugar trazar una geografía europeo-americana — las tierras que a la sazón contaban — de los indiscutidos triunfos del eibarrés, mucho más copiosos de lo que pudiera inferirse de un apuntamiento de sus exposiciones. Lo que sí nos importa, y mucho, es una radiografía de las razones que causaron este general impacto. Tratemos de averiguarlas.

En primerísimo lugar, debe quedar manifiesta la enorme personalidad de Ignacio Zuloaga. Era un hombre de cuerpo entero, y enterísimo en sus convicciones y aficiones. Había pensado en su juventud, y con toda seriedad, hacerse torero, y si no llevó a efecto esta vocación en categoría profesional, no es menos cierto que subsisten testimonios gráficos de sus actuaciones en capeas y becerradas. Otros hay — aparte los copiosos insertos en su obra — de amistad con toreros y gitanas, como con variadas jerarquías de gentes del pueblo. Y, como quiera que paralelamente trataba a intelectuales y grandes escritores, a millonarios y a aristócratas, hay que concluir por establecer su notoria simpatía personal. No le sirvió de poco, ni hay que repetir lo afirmado en páginas introductorias acerca de la extraña fascinación que Zuloaga ejerció sobre las mentalidades más ilustres de la generación del 98 y las a ésta adyacentes cronológicamente.

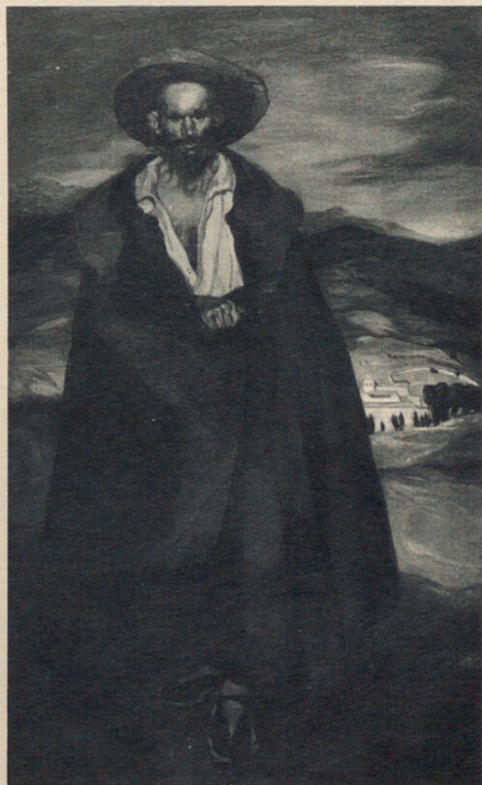
No hay más remedio que buscar la causa de ello — aparte las desaficiones plásticas de sus comentaristas de tan alta estirpe — en la crecida proporción de literatura contenida en la pintura de Zuloaga. Tanta, que se hace superfluo ponderar cuánto daño se hizo al espectador español por parte de los zuloaguistas incondicionales al analizar y elogiar, no una pintura determinada, sino las muchas cosas que se narraban en esa pintura. Pero el fenómeno Zuloaga es demasiado vario para que nos contentemos con este escollo, tan solo lateral. El diagnóstico que nos proponemos sea veraz, exige mayor cantidad de letra.

De que Ignacio Zuloaga fuera poderoso dibujante, creo que nadie abriga dudas. De que, al mismo tiempo, se acreditara de recio colorista, menos aún. Sobre su originalidad de dicción, tampoco habrá controversia, por lo que se van afirmando y acumulando las dotes exigibles

a un pintor de no importa que tiempo. Lo que seguramente producirá sorpresa es la afirmación que no puede dejar de seguir a las anteriores: la de que Zuloaga, siendo siete años más joven que Sorolla — por consiguiente, otros siete más cercano a nuestro siglo — evolucionó menos que él. Cambio repentino no hubo ninguno. Cantidades generosas de intención dramática persistieron siempre. Lo que ocurre es que lo puramente anecdótico que figuró en cuadros de su primera etapa — y no tan de primera etapa, porque uno, falsísimo, *El requiebro*, se data ya en 1904 — se configura, según van pasando los años, de otra manera. Porque puede no existir anécdota propiamente dicha, pero de ella se empapan las figuras, el paisaje, el ambiente todo. Manolas, manolerías, ambientes taurinos, caseríos corroídos, castellanismos en pérdida. Se suele considerar a Zuloaga como pintor vasco, lo que sería innegable si solo de su nacimiento se tratara, pero virtualmente nada tiene de tal, y sí de enamorado de Castilla, casi mejor sería puntualizar que de tierras segovianas, donde llegó a adquirir un viejo castillo, el de Pedraza.

Castellanos, también sus tipos grotescos y de deforme humanidad, como *Gregorio el Botero* o *La enana Mercedes*, los que, deseando recordar o no a Velázquez y a Carreño, resultan ser dos de los mayores aciertos zuloaguescos. Eso sí, excesivo en la rebuscada deformidad. Ignoramos si el artista acentuó tales extremos, pero de lo que no hay duda es de que provocaron enorme cantidad de literatura encomiástica. No sé cuántas veces se habrá glosado un comentario de don Ignacio sobre el dicho botero Gregorio: "Es un filósofo. No dice ni una palabra". Este celebradísimo cuadro pasó al Ermitage del hoy Leningrado, pero no lo he visto allí expuesto.

La misma intención literaturizable de estos enanos se advierte constantemente en lo más sólido de la mejor etapa de Zuloaga. *El Cristo de la Sangre* (fig. 96), *Las brujas de San Millán*, los toreros derrotados, el picador sobre un jaco desvencijado — *La víctima de la fiesta*, en la *Hispanic Society*, de Nueva York —, más tantos otros lienzos coinciden en el prurito de mostrar reiteradamente una visión acentuada, recargada de tintas, de la llamada España Negra, con muchos más trazos negativos que la ofrecida por Verhaeren y Regoyos. Ello provocaba dos entusiasmos paralelos, el de los espectadores del extranjero, seducidos por las innegables gallardías de Zuloaga, pero satisfechos con el triste aspecto de una España arbitrariamente cronizada, y el de los escritores españoles que jamás quisieron saber de plástica, y sí de asunto. No es de maravillar que Zuloaga fuera por tanto tiempo el más admirado, el menos discutido, el conspicuo por antonomasia entre los pintores españoles del primer cuarto del siglo. ¿Merecía verdaderamente esa suma de distinciones? La interrogante hay que contestarla con cuidadosa justicia. En el mejor de sus momentos, Ignacio Zuloaga fue el dueño de un brío, de una arrogancia, de una entereza de pintor cuales no suelen abundar ni siquiera en la historia del color español, y ya es decir, y no es pequeño elogio. De que tuviera madera de gran pintor, mostrada en tantas ocasiones, pocos dudarán. Más, al lado de las condiciones positivas, invadiéndolas casi siempre, hay tenaces limitaciones, originadas por un desequilibrio entre el buen y el mal gusto, lo que no hay que confundir con sus entregas de una España tétrica. Son raros en él los cuadros de naturaleza muerta. Pocos, igualmente, los paisajes, a no ser los urbanos, de casas vetustas y descascarilladas. Los desnudos femeninos, que enfocó muchas veces, tienen algo y hasta mucho de frivolidad, por no emplear palabra más comprometedora. Es posible que lo mejor de su vena deba buscarse en el retrato. En fin de cuentas, el casi total porcentaje de la pintura zuloaguesca es de figura. (Figs. 97, 98, 100 y 101).



Figs. 99, 100 y 101.—ZULOAGA: RETRATO DE LA CONDESA DE NOAILLES (BILBAO, MUSEO DE BELLAS ARTES, SECCIÓN DE ARTE MODERNO), TORERILLOS DE PUEBLO Y CAMPESINO (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Figs. 102 y 103.—ANGLADA CAMARASA: MUCHACHAS DE LIRIA Y CAMPESINOS DE GANDÍA.

Sí, fue autor de muchos retratos, incluidos los detestabilísimos de sus postreros años, que será piadoso separar de su anterior producción. Muchos, de toreros, Belmonte, Ortega, Antonio Sánchez, El Albaicín, El Corcito, etc. Otros, menos logrados, de escritores, como Ortega y Gasset y Valle Inclán, no por cierto los mejores. En puridad, el retrato de quien sea por Zuloaga es mejor cuanto más escenográfico y espectacular, cual el de Maurice Barrés ante la ciudad de Toledo o el de Enrique Larreta ante la de Avila. Y es que no hay remedio. El espectador de la obra del eibarrés se va contagiando de sus modales, de sus trucos, de sus escenografías tan diestramente montadas. Uno de sus retratos me parece verdaderamente magistral, absolutamente antológico, y es el de la poetisa Condesa de Noailles (fig. 99), en el Museo de Bilbao. Es un retrato barroco, de líneas sabiamente resueltas, todas dominadas por la belleza y por los ojos verdes de la ilustre escritora francesa. Se diría que el pintor, subyugado por la tranquila hermosura de su modelo, no osó mixtificarla, ni añadir ese adarme de personalidad, no siempre beneficiosa, con que solía regalar a otras de las personas que ante él posaban.

Ya se advirtió que los últimos años de Zuloaga fueron indignos de él y de su renombre. Pero no sería equo juzgarle por ellos, sino por aquella acometividad briosa desplegada a lo largo de toda una vida. Murió en Madrid el 30 de octubre de 1945, casi un cuarto de siglo después que su teórico rival Sorolla y después de haber presenciado movimientos pictóricos que relegaban, un poco más cada día, el que él había sustantivado. Y es imposible, pese a todas las críticas acabadas de insertar, formar un concepto negativo de este efectivo gran pintor.

ANGLADA CAMARASA. — El triunvirato de pintores españoles acogidos aún con mayor entusiasmo en el extranjero que en España, pero siempre merced a su exhibición de un ostentoso españolismo, se complementa con Anglada. Hermenegildo Anglada Camarasa, no inferior a los otros dos componentes del trío, Sorolla y Zuloaga, pero sí más desasistido de literatura apologética, nació en Barcelona en 1872. Estudió en la Escuela de Lonja y pasó pronto a París, completando su formación en el taller Julián y en la academia Colarossi. Y en París abre, en 1898, su primera exposición, lo que equivale al primer éxito. Vuelve a exponer en 1900, ahora en Barcelona. Participa en las bienales venecianas de 1903, 1905 y 1907, recibiendo en el último de estos años la medalla de oro del certamen, así como en 1910 obtendría pareja recompensa en Buenos Aires. En la Exposición Internacional de Roma, de 1911, no concurre con menos que con toda una sala. Posteriormente, su obra es mostrada en Berlín, Dresde, Munich, Düsseldorf y Colonia. En 1915 expone en Barcelona, en 1916 en Madrid, en 1924 en Pittsburgh, en 1930 en Londres. Si no se continúa cronizando su *cursus honorum*, responsabilidad suya es. Abandonó el estilo que le había ganado tantas estimas, admiración y popularidad y buscó la intimidad de la isla de Mallorca, donde fallecería en 1959, luego de haber realizado una obra hermosísima y de plenas originalidad y fantasía.

Es obligatorio intentar resumir los valores de la pintura de Anglada Camarasa. Sus cuadros primeros, los del ciclo parisiense, suelen contener escenas nocturnas, interiores de cabarets y music-halls, todo ello interpretado con una singularísima viveza y con las más altas condiciones de gracia. El Moulin Rouge y el Casino de París son los ambientes preferidos, y si determinados influjos ajenos — por ejemplo, los de Toulouse-Lautrec — son patentes, no es menos cierto que esta etapa de Anglada brilla con luz propia, y hasta debe ser considerada como más

interesante que la de los propios artistas franceses explotadores de semejantes escenas. Cada una de las del barcelonés es una verdadera maravilla de color.

Sucedió a esta etapa otra mucho más personal, plenamente de la posesión de Anglada. Dado que continuaba fuera de España el interés por toda la pintura que nuestros artistas pudieran presentar recargada de tipismo, el insigne maestro no se paró en barras, sino que exageró ese folklorismo en mucho mayor grado de lo que lo habían hecho Sorolla o Zuloaga. Es decir, que acometió todo un ciclo de supremas españoladas, componiendo algo así como un gigantesco ballet de una hermosura de color, de un garbo, de una luz y de un barroco llevados hasta el extremo. Llegados aquí, puede plantearse la pregunta de por qué razón toda esta españolería llevada hasta el máximo había de ser más aceptable que las otras. Sencillamente, por su optimista decorativismo, lo que acaso no convenga sino como motivo secundario, a condición de que dicho sentir optimista, imposible de eliminar de la circunstancia visual, no vaya estrechamente unido a una jerarquía de técnica incomparable. Esos cuadros de Anglada están pintados, están trabajados con un deleite de pasta de color cual pocas veces se ha dado en nuestro siglo. Incomprensiblemente, cuando Anglada expuso en Madrid el año 1916, algún crítico — y no de los menos enterados — habló de impresionismo. Nada más erróneo, porque la pintura de nuestro hombre no se deja encasillar tan fácilmente, y, muy a lo sumo, por sus infinitas libertades cromáticas, si de algo tiene es de fauve, pero bien sui géneris, y enarbolando libertades y arbitrariedades de factura absolutamente magníficas. Estos cuadros, desgraciadamente muy diseminados, lo que hace difícil al espectador cumplir su deseo de irlos gozando uno por uno, se titulan *Novia valenciana*, *Campesinos de Gandía*, *Muchachas de Burriana*, *Los enamorados de Jaca*, *El tango de la corona*, *Tórtola Valencia*, *El ídolo*, *Vendedora de granadas*, etcétera, etc. No es posible la confusión ante un cuadro de Anglada Camarasa, ya que no se parece a nadie. No sólo es la opulencia de gama, ni el toque de pincelada que a menudo semeja el reverberar de una gema, sino, siendo todo ello lo que atrae y enamora, la hermosura general comunicada al lienzo. Muy decorativo todo ello, cierto, pero decorativismo exento de pecado. Si esa pintura atrevidísima hubiera sido mural, no habría perdido todavía sus valores (figs. 102 a 106).

Es bien curioso tener que constatar que fue el propio Anglada Camarasa quien yuguló su arrebatado estilo. No se sabe si se cansó del indudable esfuerzo que su continuidad suponía, o si entendió caducada aquella orientación — lo que, innegablemente, era verdad —, optando por darla por conclusa. Excelente resolución, porque le impediría anclarse en sus éxitos indefinidamente, con el normal riesgo de las reiteraciones decadentes. Anglada se retiró a Mallorca, a retratar paisajes, bien dignos de él, aunque sin el atractivo de sus españoladas de antaño, tan poderosas y tan gratamente exageradas. De vez en cuando, le atraían unos extraños peces, y volvía a practicar su pintura rutilante, enjoyada y llena de fulgores. Y conviene añadir que incluso en sus últimos años prestó plena atención a todo lo que hicieran las generaciones jóvenes.

Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga y Hermenegildo Anglada fueron los tres grandes pintores gracias a los cuales nuestro primer arte novecentista obtuvo amplia carta de crédito, tanto dentro como fuera. Veamos ahora a otro artista superior, pero que, por serlo, quizá, no allegó la misma fortuna.

NONELL. — La cronología puede jugar muy malas pasadas cuando se utiliza con demasiado rigor y con poca discriminación. Hasta ahora la estamos siguiendo sin fallos, pero el juego



Figs. 104 y 105.—ANGLADA CAMARASA: LOS ENAMORADOS DE JACA (COLECCIÓN PARTICULAR) Y RETRATO DE SONIA KLAMERY (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

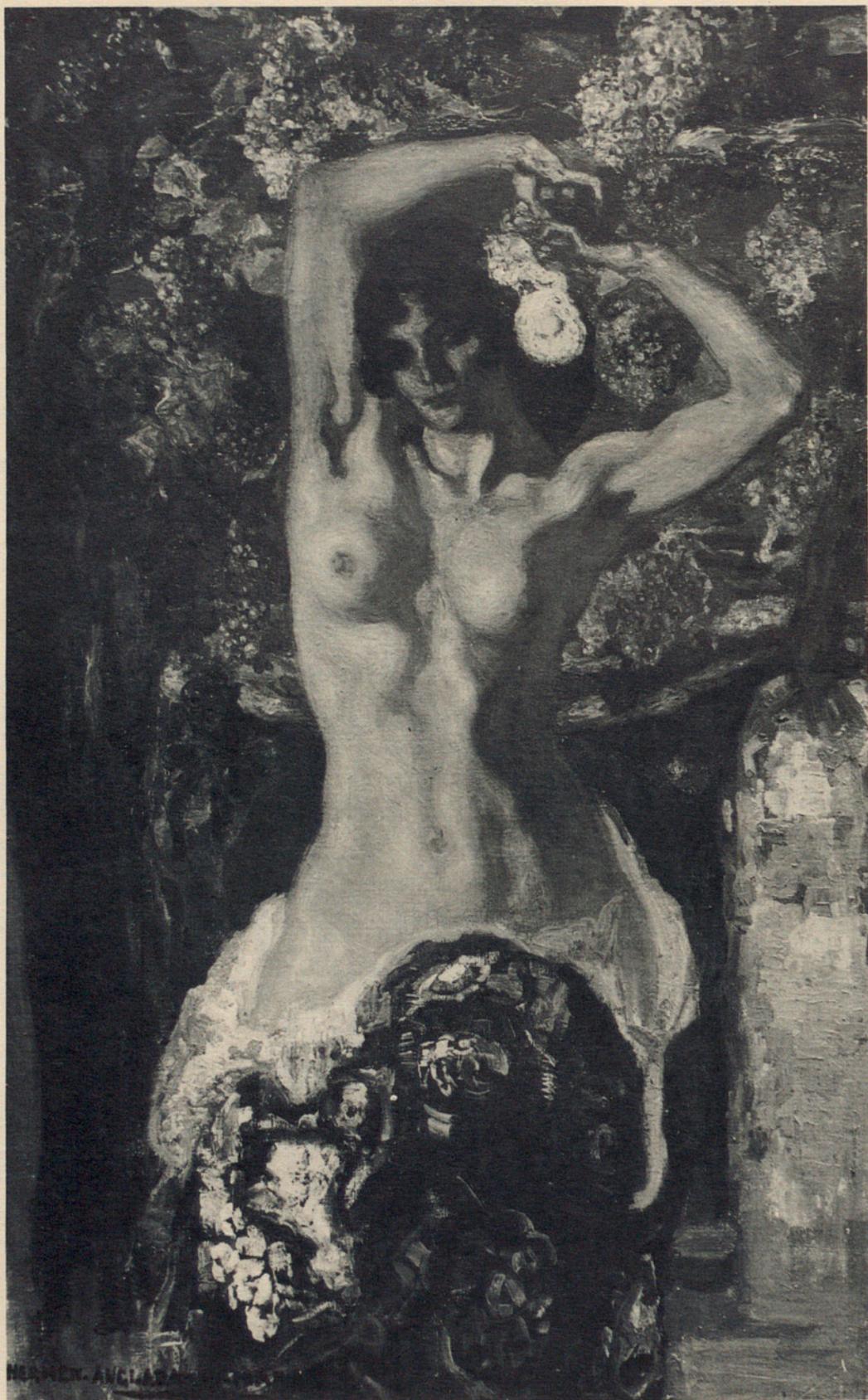


Fig. 106.—ANGLADA CAMARASA: DESNUDO BAJO LA PARRA (BILBAO, MUSEO DE BELLAS ARTES, SECCIÓN DE ARTE MODERNO).

se acaba cuando hay que presentar a un hombre que nació, respectivamente a los tres ya comentados, diez, tres y un años más tarde, pero que murió antes que ellos en doce, treinta y cuatro y cuarenta y ocho, respectivamente también. Y que, no obstante haber vivido poco más de un decenio de nuestro siglo habría de ser el más novecentista de los cuatro. Naturalmente, estas paradojas y estas burlas de la cronología sólo se producen en derredor de un artista excepcional, y ese artista era nada menos que Nonell.

Isidro Nonell Monturiol nace en Barcelona el 30 de noviembre de 1873, y es hijo de un fabricante de pastas, cuyo taller y expendedoría están en la calle baja de San Pedro, donde reside la familia. Ningún precedente de artistas, pintores o escultores, había en la ascendencia de los Nonell, por lo que la decisión del muchacho en cuanto a su vocación por el color y el consiguiente apartamiento de la industria familiar ha de reputarse firmísima. Tras de vencer la lógica resistencia paterna, Isidro recorrió sucesivamente las academias de Mirabent, Martínez Altés y Graner. Es de creer que la última, la de Luis Graner, fuera la que más impacto hiciera en él, por la atención que el maestro concedía a mendigos y tipos astrosos. Por lo demás, no es de creer que extrajera mucho más provecho que el de los puros conocimientos de técnica. Cuando quiere ingresar en la Escuela de Lonja, es suspendido no menos de tres veces consecutivas. No le importa, porque su verdadera academia es la calle, con su inmenso repertorio humano. Por 1880-82 se agrega a la "colla" o grupo llamado de San Martín, que también integraban, entre otros, Mir y Canals. Expone por primera vez el año 1892, en el Círculo Artístico, sin que a nadie interesasen sus obras, y en 1894 en la Sala Parés, exclusivamente paisajes. También, en la Segunda Exposición General de Bellas Artes de Barcelona.

En el propio año marcha a Caldas de Bohí, en unión de Ricardo Canals y de Julio Vallmitjana, con la extraña idea de regentar un balneario. Esa estancia fue en extremo provechosa, porque Nonell se aplicó a dibujar con dramática veracidad a los pobres cretinos abundantes en aquel valle. En 1895 vuelve de Bohí y traba amistad con el jovencísimo Picasso. En 1897 marcha a París, viaje que repetirá dos años más tarde, pero le atrae su ciudad y vuelve a ella definitivamente. En 1903 realiza una exposición en la sala menos adecuada, la Parés, y la crítica se le muestra hostil. Mejor fortuna obtuvo en 1910, al exponer en la sala Fayans Catalá, en realidad, su único éxito en vida, y no tan sólo crítico, sino económico, ya que ganó lo que por semejantes calendas se consideraba una fortuna. Así, había llegado al puesto ambicionado, y las dificultades anteriores importaban poco. Pero no disfrutaría mucho de esta posición tan arduamente conquistada. Una enfermedad vulgar lo mató el 21 de febrero de 1911.

Dura cosa es tener que cronizar la muerte de un artista excepcional a sus solos treinta y siete años, y tanto más si consideramos que de haber alcanzado la no excesiva longevidad de su colega Anglada, Nonell hubiera vivido hasta el reciente año de 1958. Aquí, las dudas acerca de si hubiera sido para bien — esto es lo concebible — o para mal. Sobre la segunda posibilidad se puede argüir que, por pronta que fuera su desaparición del mundo de los vivos, el artista ya había dejado una obra por demás compacta, hermosa y homogénea, más que suficiente para un diagnóstico altamente positivo. Compacta y homogénea, pero no diversa, de lo que nos felicitamos. Nada tienen de malo las repeticiones de un tema cuando son magistrales, y esto es lo que suelen olvidar con desventurada frecuencia muchos de los pintores actualísimos.

Y es que Isidro Nonell ha sido acusado de monótono por lo reducido de su temario. No tan reducido, según hemos de ver. Fue, en sus primeros tiempos, un paisajista excepcional,

como pueden demostrar *Crepúsculo*, *Atardecer en Montjuich*, *La Vernada*, *Paisaje de San Martín*, todos pintados entre 1894 y 1896, todos, también, en la colección Valentí. No perseveró Nonell en este género, y se comprende, porque siempre es mayor el atractivo de lo humano, y de aquí sus numerosos dibujos de cretinos, de repatriados del desastre del 98, de gentecillas infelices de los últimos estratos sociales. Y esta humanidad de Isidro Nonell ha de situarse preferentemente en sus óleos, los que reiteradamente exhiben criaturas femeninas de la raza gitana. Reiterada, pero no totalmente, ya que una pintura hermosísima de 1908, *Mujer acostada* (figura 107), presenta un modelo que no es de esa raza. Por lo demás, es difícil decidir acerca de la devoción de Nonell para con sus modelos de la gitanería (figs. 108 y 109). Posiblemente eran modelos más dóciles, aparte de la seducción nobilísima del tipo gitano. Son conocibles las identidades de las modestas gitanas inmortalizadas — Carmen, Dolores, Angustias, Asunción, Juana (lám. II), etc., etc. —, que acompañaron el cadáver de Isidro al cementerio y lo despidieron con extraños ritos raciales. Esas mujeres habían sido transfiguradas por el egregio pintor sin que se les añadiera ningún acicalamiento, vestidas con sus humildes ropas, cubiertas con sus cotidianos mantones. Sí, pero pocas otras habrán sido pintadas con tal suntuosidad de color, con tanta opulencia de pincelada, con un deleite de quehacer tan inconfundible. Las superficies de los cuadros nonellianos suelen mostrar unos surcos hondos en la pasta atestiguando un trabajo y un esmero que obliga a buscar, como precedente único, a Ribera. Y otro tanto acaece en los bodegones de Nonell, de ínfima succulencia y de buscada pobreza de contenido, pero los más hermosos y sólidos, acaso, del mismo tiempo (fig. 110).

Isidro Nonell falló siempre en la técnica, que, como Leonardo, gustaba de complicar, con el resultado infortunadísimo de que casi todas sus obras han llegado hasta nosotros gravemente enfermas. Los óleos, víctimas de infinitos cuarteados. Las que llamaba guachas fritas, esto es, preciosas guachas sumergido el papel en aceite, lo que, de momento les prestaba un seductor brillo, autoquemadas, casi incineradas por el proceso del tiempo. En ello como en todo, Nonell es de una personalidad única, remetida en sí misma, ajena a toda escuela, ciclo o movimiento, en grado tal que no es posible colgar a su obra ninguna etiqueta alusiva a ismo o a tendencia. Era el jefe de una estética unipersonal, y si se le preguntaba por posibles trasfondos estéticos de lo que estaba haciendo, reaparecía la desconfianza del antiguo mercader de pastas para sopa y respondía "Jo pinto, i prou", y decía verdad, porque su pintura no era guiada por otras razones que las de un sensualísimo deleite por el color y por la forma. No se podría computar la cantidad de gitanas falsísimas que ha producido la pintura española durante cien años, y nada tienen que ver con las únicas ciertas y exactas, no disimulada su pobreza, firmadas por el egregio Isidro Nonell. Por lo demás, tanto daba que pertenecieran a esa raza, o a otra, o a cualquier estratificación social, porque todo lo que hubiera interpretado este hombre hubiese resultado similarmente gallardo y sustantivo.

En 1905, Eugenio d'Ors había publicado una curiosa y fantástica relación titulada "La muerte de Isidro Nonell", en que preveía el linchamiento del artista por toda una turbamulta integrada por los más desdichados de sus modelos. Mala fortuna fue la de Nonell, pero no tanta. Por el contrario, esos modelos, sobre todo los de sus hirientes dibujos, no podían guardarle animadversión, sino reconocimiento por la sinceridad con que los trazó. No, la peor fortuna del artista, aparte su temprana muerte, ha sido muy otra, y por demás inexplicable: la de que, en contraste con las famas interiores y exteriores de Sorolla, Zuloaga y Anglada, la suya, de aún mayor justicia, permaneció mucho tiempo dentro de su Barcelona, y sólo con



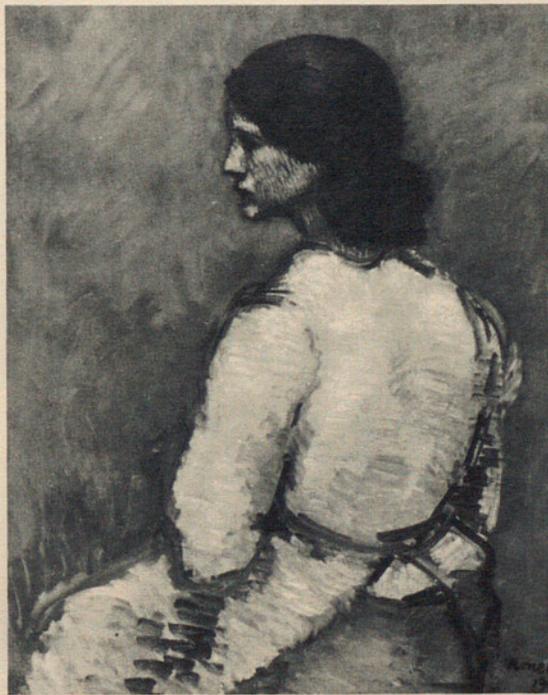
Lám. II.—NONELL: LA JUANA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

trabajo irradió por el resto de España. En el extranjero, no sé si se han enterado de la inmensa cuantía de Isidro Nonell. Más bien, no han deseado enterarse.

RAMÓN CASAS. — Mayor fue el eco en vida, mayor la duración de ésta en lo concierne a otro pintor catalán de obra más numerosa y variada que la de Nonell, y por otra parte, muy disímil a éste. Él era Ramón Casas y Carbó, nacido en Barcelona, de familia rica, el 5 de enero de 1866, esto es, en la exacta generación de Sorolla. De grandísima desafición para el estudio, fue respetada su rotunda vocación de pintor, de lo que obtuvo primeras enseñanzas en el taller de Juan Vicens. En 1882 marcha a París y entra en el de Carolus Durán, pero el maestro que más le cautiva es Manet, del que no dejan de hallarse influjos en sus primeros cuadros. En 1884 regresa a España, para volver a la capital francesa en 1890. Empieza entonces una época de factura refinadísima, frecuentando los espectáculos nocturnos de Montmartre, que trasladará al lienzo con una belleza y un amor que sólo podían tener competidor en Toulouse-Lautrec. Al aire libre (fig. 111), se titula la que a no dudar es su mejor composición, en tonos aquietados de total belleza. El Moulin Rouge y el Moulin de la Galette serán frecuentes escenarios de este momento estelar de Casas. Pero él no era un especialista contumaz del montmartrismo. Por el contrario, cuando en 1894 vuelve a Barcelona, ha de ser el cronista fiel de hechos desagradables y agradables, tan bellas obras de arte unos como otros. De los primeros, recordemos Garrote vil (fig. 112) (Museo de Arte Contemporáneo de Madrid) y La carga, esto es, una violenta arremetida de guardias civiles montados contra huelguistas o manifestantes (fig. 113) (Museo de Olot, Gerona), y es que, en esta temática, Ramón Casas permaneció más atento a los hechos que Nonell. La verdad es que la agitada vida barcelonesa, desde las bombas anarquistas hasta la llamada semana trágica de 1909, ofrecía mil aspectos aprovechables. De ningún modo eran los que prefería Ramón Casas, pues, según era normal, interfería sus relatos con otros más normales, como La procesión del Corpus, de Santa María del Mar (Museo de Arte Moderno de Barcelona) o el gratisísimo cuadro Baile de tarde (fig. 114), en el Círculo del Liceo, no inferior a algún otro de Renoir de semejante tema. Muchas otras pinturas bellísimas hay firmadas por Ramón Casas, pero, en bien suyo, habrían de separarse las excesivas en manolerías femeninas. Tanto más cuanto que en otros retratos de damas, y en las planas de "Pel & Ploma", que regalaba a los suscriptores de esta revista, quedan testimonios de su exquisito sentido de la mujer bella y elegante.

Hay que constatar que el genio — no ha de ser menor el vocablo — de Ramón Casas no guardó paralelismo con sus años de vida, sino que se agotó mucho antes de lo previsible, y si es de lamentar, no por ello padece su altísima categoría, ya eminente por los cuadros mencionados. Pero es que todavía no se han expuesto sus otros grandes méritos. Uno, capital, el de haber sido el primer gran pintor español que no tuvo empacho en firmar carteles de propaganda comercial — los de Anís del Mono y de Cigarrillos París —, prestigiando de golpe una especialidad que tendría su mejor vigencia en nuestros años treinta. El otro mérito compete a su fabulosa maestría de dibujante.

Ramón Casas tuvo el prurito de retratar, al lápiz carbón, a la casi totalidad de las celebridades del primer decenio del siglo, y ello lo hacía por duplicado, componiendo dos colecciones, una de las cuales regaló en 1909 al Museo de Barcelona, y ella es la conocida y a la que se refiere nuestro comentario. Son retratos pasmosos, de incomparable dibujante, notabilísimos como galería iconográfica de acuciante certeza, Verdaguer, Maragall, Cambó, d'Ors,



Figs. 107, 108 y 109.—NONELL: MUJER ACOSTADA Y GITANAS (LAS TRES OBRAS EN BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO).



Fig. 110.—NONELL: BODEGÓN (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO). Fig. 111.—RAMÓN CASAS: AL AIRE LIBRE (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO).

Pijoán, Picasso, Unamuno, Baroja, Benavente, Azorín, Bagaría, y así hasta doscientas personalidades, muchas de las cuales se reconocen en este repertorio con ventaja a cualquier otro documento gráfico. El admirable Ramón Casas, artista completísimo, absoluto, directo, mostraba ser dueño de toda maestría en el dibujo.

Pero este "bon vivant" se apagó mucho antes de lo que era de prever, seguramente por su afición a la mesa bien servida, motivo de su artritis. Aún pudo estar presente a la exposición-homenaje que le organizó el Círculo Artístico de Barcelona en 1930, ya con carácter de conmemoración en vida. Y falleció en la misma ciudad el 29 de febrero de 1932. Con él acababan en España las últimas posibilidades de un impresionismo que también tenía mucho de sabor modernista.

OTROS PINTORES CATALANES. — No puede avanzar más esta relación sin detenerse ante un nombre decano que más de un lector habrá advertido faltaba en ella, pese a su método cronológico. Es el de Santiago Rusiñol y Prats (Barcelona, 1861-Aranjuez, Madrid, 1931), quien había gozado durante su vida de excesiva popularidad y fama, exceso bien advertible por lo poco que de él ha subsistido. No podía ser de otro modo. Rusiñol, hombre de legendaria simpatía, escritor a ratos, en otros coleccionista y fundador del rico museo del Cau Ferrat, en Sitges, más o menos responsable de la apertura de la cervecería de "Els Quatre Gats", de la calle de Montesión, por algunos años punto de cita de todas las inquietudes artísticas barcelonesas, era también pintor. Y se dice que también por tener la seguridad de que todas las actividades mencionadas eran más interesantes que su pintura, empalagosa y enfermiza cuando de asuntos humanos se trataba, aburrida en grado sumo en la especialidad a que se dedicó, la de las vistas de jardines, preferentemente los de Granada y Aranjuez (fig. 115). Personaje de singular brillo personal, Rusiñol merece mucha estima por toda especie de agudezas, pero no será sencillo que recupere la consideración de pintor que le concedió su tiempo.

Mucho más efectivamente pintor fue Joaquín Mir Trinxet (Barcelona, 1873-1941), discípulo de la Escuela de Lonja, de Antonio Caba y de Luis Graner, colorista desmedido, autor de una pintura paisajística reverberante e inundada de luz, hasta llegar a lo inverosímil y excesivo. Este mediterraneísmo exacerbado no sólo obtuvo plena aceptación en Cataluña, sino también y muy paralelamente en Madrid, donde Mir obtuvo segundas y primeras medallas en las exposiciones nacionales, hasta llegar a la de honor en 1930 (fig. 116). Es innecesario hacer observar que las admiraciones por la obra de Mir han menguado mucho desde ese año.

Nicolás Raurich Petre (Barcelona, 1871-1945), discípulo de la Escuela de Lonja, de Caba, de Rigalt y de Meifrén, muy viajero por Europa, muy galardonado en diversas exposiciones, tuvo una personalidad, si se quiere discutible, en sus paisajes, de pasta muy densa y tornasolada, y en sus mucho mejores bodegones, alguno de los cuales podría resistir un cotejo con los de Nonell. Raurich era un artista extraño, de los menos característicos de la escuela catalana.

Un grandísimo artista que no dio ni con mucho toda la medida de sus espléndidas posibilidades fue Ricardo Canals (Barcelona, 1876-1931), camarada de Nonell en la Escuela de Lonja y su acompañante en un viaje a París, donde acabó de formarse, no sin haber estudiado también en Madrid y en Sevilla. Amigo también de Picasso, hay toda una serie de años en los que los dibujos de uno y otro compiten en gracia y perfección. Pero a Canals, tan bien dotado, le faltaron bríos para explotarse a sí mismo, tanto más cuando su Palco en los toros, de 1902, había producido sensación en París. Prefirió actuar como retratista de moda, especialidad de

que mostró ser maestro (fig. 117). Igualmente, es de mencionar uno de los techos del Ayuntamiento de Barcelona, por él firmado.

Semejante fue la suerte, como la vida, de Ricardo Urgell (Barcelona, 1874-1924), hijo del paisajista Modesto Urgel. Su obra es singularmente interesante cuando retrata interiores de teatros, circos y cafés-conciertos, operando con gratísima atención a los efectos y contrastes lumínicos.

Todavía, la curiosa personalidad de Mariano Pidelaserra (Barcelona, 1877-1946), formado en la Escuela de Lonja y en los estudios de Martínez Altés y de Pedro Borrell. Expuso mucho hasta 1905, pasó luego varios años sin pintar, y más tarde reanudó su producción, de lo que resulta una serie de etapas bastante descosidas entre sí. En efecto, hay pocas concomitancias entre los retratos de la familia Deu, que se dirían casi solanescos, y las versiones de impresionismo puntillista de parajes del Montseny (fig. 118).

Parece procedente concluir esta relación con otro malogrado, Xavier Gosé (Lérida, 1876-Lérida, 1915). Era más dibujante que pintor, y a la primera de estas especialidades debió su renombre, grande y justiciero por sus admirables ilustraciones de índole mundana. Si, pese a haberse recluso en una actividad plástica menor, se le trae a este lugar es porque esa obra va unidísima al talante general del modernismo barcelonés. En cuanto a otros artistas catalanes de filiación estética y cronológica dudosa, quede su comentario para otro capítulo.

LOS FAUVES: ITURRINO. — Hay que variar de geografías y de orientaciones cuando se trata de presentar el primer gran viraje de la pintura española del primer tercio del siglo, ya que sus protagonistas son hombres del norte. El fauvismo, pues tal es el viraje, la máxima concesión al poderío del color, no era un monopolio francés, y sí una orientación general, en un momento dado, compartida por otros países. En España lo había practicado, por descontado que sin saber en qué consistiese, el ilustre santanderino Agustín Riancho, estudiado en nuestro tomo referente al siglo XIX. Y, al propio tiempo, otro hombre de las mismas tierras lo iba a convertir en su propio modo de expresión, ya conscientemente. Se trata de Francisco Iturrino González, nacido en Santander el 9 de septiembre de 1864, pero arraigado en Bilbao desde 1878. Cada día habrá que prestar más atención a este grandísimo pintor, que pasó ignorado ante los ojos de los entusiastas de Sorolla — su estricto contemporáneo — y de Zuloaga. Iturrino apenas había tomado mayores enseñanzas que las que le brindara un su tío, don Elviro González, pero nada importaba, porque lo que le faltase, lo suplía largamente con los recursos de su poderosa personalidad. Iturrino había llegado a Bruselas en 1883 con intención de seguir la carrera de ingeniero industrial, a la que ni siquiera se asomó. Cambia la capital belga por la francesa, y en ésta realiza una exposición en 1900. Otra, en 1901, en unión del joven Picasso. A continuación, viajes a una porción de ciudades, siempre en búsqueda de inspiraciones vivas y de temarios nuevos, en cuanto fueran consecuentes con sus esquemas mentales y estéticos. De todos estos viajes, especialmente importantes los de 1909 a Sevilla y 1911 a Tánger, en unión de su amigo Matisse. Mucho cuidado, a partir de aquí, porque acaba de sonar el nombre de uno de los más grandes pintores franceses del siglo. Así como Eugenio Lucas fue amigo de Manet, Iturrino lo es de Matisse, pero con mayor estrechez de relación, lo que motiva una serie de coincidencias y concomitancias por demás mercedoras de un serio análisis. Si de esta relación entre dos superlativos artistas se puede inferir que Matisse fue más violento e Iturrino un poco más conservador, las razones estribaban



Figs. 112 y 113.—RAMÓN CASAS: GARROTE VIL (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO) Y LA CARGA (MUSEO DE OLOT, GERONA).



Fig. 114.—RAMÓN CASAS: BAILE DE TARDE (BARCELONA, CÍRCULO DEL LICEO). Fig. 115.—RUSIÑOL: JARDINES DE ARANJUEZ (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Fig. 116.—JOAQUÍN MIR: PAISAJE (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO). Fig. 117.—RICARDO CANALS: RETRATO (BARCELONA, COLECCIÓN PARTICULAR). Fig. 118.—PIDELASERRA: PAISAJE DEL MONTSENY (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO).



Fig. 119.—ITURRINO: TRES MUJERES (MADRID, COLECCIÓN PARTICULAR).



Figs. 120 y 121.—ITURRINO: ANDALUZAS (MADRID, COLECCIÓN PARTICULAR) Y MUJERES (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Figs. 122, 123 y 124.—ECHEVARRÍA: HOMENAJE A GAUGUIN. FLORERO. NATURALEZA INERTE (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

en las diferencias de ambientes nacionales que debían recibir las obras de uno y otro. Pero las coincidencias fueron tan estrechas que existen cuadros de Iturrino que parecen de Matisse, y hasta de lo mejor de Matisse. No nos contentaremos con esta calificación, apriorísticamente poco elogiosa. Los temarios de Iturrino eran mucho más vastos, más variados, más investigadores. Y usaba del color con una rotundidad y una arbitrariedad no inferiores a las de su ilustre colega. Son extraordinarios sus desnudos de mujeres, sus retratos de otras marroquíes, sus descripciones de vacadas, de toradas, de gitanas, de caballistas. Porque, hecho curioso, Iturrino se apasionó por los temas meridionales, que si resultaban extraños en su obra, sólo era por haber eludido los tópicos consagrados. Por lo demás, eran elaborados con un amor, con una solemnidad y con un placer colorista tan intenso que hay que preguntarse el porqué de que este inmensurable pintor no obtuviera mayor acento incisivo en la torpe masa espectadora de su tiempo, tan boba como gregaria. Considerar como pintor nacional por excelencia a Zuloaga y olvidarse de Iturrino es desatino de los que no pueden merecer perdón.

Su obra era hermosa, pero no refinada, lo sabemos. Más que feminidades, gustaba de pintar mujeríos (figs. 119 a 121), lo que no es precisamente lo mismo, y eran mujeríos de protagonistas lozanas, saludables, un poco bastas, un tanto de la especie de las que gustaban a Courbet, lo que no era obstáculo para que, en tal o cual ocasión, quisiera y lograra realizar imágenes femeninas perfectas, siempre un poco sensuales. Y por cierto que sería aventurado continuar explayando generalidades acerca de Iturrino, ya que este pintor absolutamente sensacional no cuenta con bibliografía seria, ni mucho menos con intento de catalogación de su obra, creemos que muy dispersa. Iturrino es un ejemplo de la monstruosa manera de valorar y pesar, de medir y enjuiciar, que los españoles hemos convertido en método. Ni siquiera se ha hecho excepción con él a propósito de la amistad que mantuvo con Unamuno, quien a veces condenaba las acaso un poco descomedidas alegrías de Iturrino. Y fue uno de los raros casos nuestros en que un alto hombre de letras se interesaba de verdad por un alto pintor.

Francisco Iturrino, incansable en pintar y en grabar, sufrió en sus últimos años la amputación de una pierna. Eligió como residencia Cagnes-sur-Mer, y allí murió el 20 de junio de 1924. Ni siquiera había cumplido los sesenta años. Su muerte no encontró eco en España, y su interesantísima figura fue prontamente olvidada. Es uno de los ejemplos más atroces de cruel incompreensión, con los que se contrapesan glorias ficticias.

LOS FAUVES: ECHEVARRÍA. — Iturrino fue uno de los muchos retratados — y es retrato magnífico, valedero por biografía entera — por su amigo Juan de Echevarría, nacido en Bilbao, de familia opulenta, el 14 de abril de 1875. Echevarría, destinado por decisión paterna a continuar al frente de su industria siderúrgica, debía seguir la carrera de ingeniero industrial, la que pensó cursar, y ni lo intentó, Iturrino. Echevarría sí la hizo, en Mittwalda, Sajonia, con lo que remataba una esmerada educación habida en Eton y en Angulema. Pero su período de ingeniería fue breve. En Bilbao, aprende pintura con Manuel Losada y luego, en París, escultura con Paco Durrio. En fin, en 1911 concurre al IX Salón de Otoño, de París, y con éxito, porque Apollinaire se ha fijado en sus cuadros.

Así, la suerte está echada. Echevarría es pintor y, más exactamente, gran pintor. Pinta sin prisas, sin agobios, con el descanso de no tener que vender un cuadro ni diez para resolver su vida. Expone raras veces, en 1916, en 1919, en 1923, en 1926. En 1923, presentado por Valle Inclán. Porque el principal círculo de amigos del artista se compone menos de colegas que de

escritores de primera fila. No todos entenderían su arte extraordinariamente selecto y señorial, pero éste es achaque acostumbrado. Ya lo conocemos. Y si se acaba de hablar de un arte selecto y señorial, es porque la calidad del creador es pareja a la de su pintura. Echevarría, gran catador de literatura y música, espíritu cultivado, no podía hacer una pintura tan de rompe y rasga como la de su amigo Iturrino. Por el contrario, una capa de cultura, de sosegada cultura, se extiende ante todos sus ambientes. Se dirá que es autor de cuadros de gitanos y hasta de anormales, como *El Paria*, pero incluso aquí se advierte su exquisita contención.

Más se ha de ver en sus hermosas naturalezas inertes, que normalmente hacen colaborar, en un interior burgués y placentero, a las flores, a los cuadros bien enmarcados, a los libros (figuras 123 y 124 y lám. III). Son recortes de un vivir naturalmente aristocrático y cultivado, donde todo asume una seriedad rubricada por la belleza del color, por el orden, por la ponderación. Fauve, sí, indudablemente, pero dentro de una continencia y de una autodisciplina, de una severidad y de un dominio casi imposible de medir. Fauve, sí, pero sin permitir que se desmande el arabesco, tan caro a Matisse. Puede haber discusión sobre cual de los géneros tratados por Echevarría sea el de mayor pureza conceptual e interpretativa. Nuestro voto se pronuncia por estas naturalezas inertes. Tanto más cuanto que no hay inconveniente en incluir entre ellas el que seguramente es el cuadro magistral por excelencia, de Echevarría. Es *La mestiza desnuda*, que lleva por subtítulo *Homenaje a Gauguin* (fig. 122). A Gauguin por el exotismo de la hermosa muchacha, pero realmente a Manet, ya que la vieja que parece presentarle una taza es una transmutación de la sirvienta negra de la *Olimpia*. Mas el homenaje virtual y efectivo no se dirige a Gauguin ni a Manet, sino que hoy lo entendemos como dirigido a su propio autor, a Echevarría, que en la hermosísima composición mezcla su sentido de la figura humana con su normal afecto para con las naturalezas inertes. No se puede ponderar la exquisitez de gama de esta pieza fundamental, ni el gran cometido que en ella cumple el arabesco.

Una parte considerable de la obra de Echevarría se compone de los retratos de sus amigos escritores. Unamuno, Valle Inclán (fig. 125), Salaverría, Baroja, Azorín, Ramiro de Maeztu, fueron los favorecidos. De todas estas efigies, puede tenerse por la más acertada aquella en que el gran Valle Inclán aparece ataviado con un poncho suramericano, arbitrariedad colorista que había de ser grata por igual a retratista y retratado. No menos conseguidos, los retratos de Unamuno, alguno realizado en Hendaya, durante el exilio del glorioso escritor. En todos, corporeidad, transparencia del talento de cada uno, pero, antes que toda otra cosa, pintura, buena pintura. No sé si lo entendieron así los modelos. Azorín, al recordar sus retratos, aseguraba que el mejor era el realizado "por el querido Zuloaga".

Todavía se podría hablar, si sobrase espacio, de los paisajes de Echevarría y de sus grabados, todo ello merecedor de detalle. Sólo se consignará que el grandísimo pintor, uno de los más hondos y responsables de nuestro tiempo, fallecía en Madrid el 8 de julio de 1931. De momento, desaparecía el primer fauvismo español. Ya reaparecería.

ANALES DE PICASSO. — Mucho más joven que la mayoría de los pintores hasta aquí enjuiciados, llega el momento de hablar de Picasso, del Picasso anterior a la consagración universal. En cierto modo, es un menester un poco vergonzoso para el autor, otro poco menospreciativo del lector, haber de repetir unos datos biográficos que ya saben y conocen de corrido hasta los menos cultivados, pero no hay otro remedio que hacerlo, como a su tiempo, y en esta



Lám. III.—ECHEVARRÍA: NATURALEZA MUERTA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

misma obra, se hizo con el Greco, Velázquez y Goya. Hay que hacerlo, en el raro supuesto de que algún lector los desconociera.

Pablo Ruiz Picasso, hijo de José Ruiz Blasco y de María Picasso López, nace en Málaga el 25 de octubre de 1881. El padre, profesor de dibujo en la Escuela de Bellas Artes local, es un pintor modesto, dentro de toda la mediocridad posible en una época infortunada de la pintura española. Tanto da, porque su hijo multiplicará su pequeño valor por N. Pablo, desde que tiene uso de razón sabe que va a ser pintor, y dedicará a esta ilusión todas sus horas, bajo la dirección de su padre, de Antonio Muñoz Degrain y de José Moreno Carbonero. Picasso guardó siempre reconocimiento y gratitud hacia estos maestros.

Mal estudiante, como era de prever, el niño Pablo suple este desamor con una creciente afición por la pintura. A los diez años firma el cuadrito Dos Viejos (Museo de Málaga) (figura 126), y en 1895, Hombre con manta, en el mismo destino. El traslado del padre desde Málaga a La Coruña desilusiona de momento a Pablo, trasplantado desde una ciudad mediterránea y soleada a otra atlántica y brumosa, pero el aprendizaje no cesa, y sus estudios de dibujo anatómico son perfectamente concienzudos y rigurosos. Hacía bien, porque ellos le garantizarían en lo sucesivo infinitas libertades, que hubieran sido peligrosas sin tan responsable preparación.

Un nuevo traslado paterno, esta vez a Barcelona, va a terminar de configurar las ambiciones de Pablo. En 1896 y 1897 está en Madrid, cursando en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y en el último de esos años envía a la Nacional un cuadro sentimental y lacrimoso, Ciencia y Caridad, que hoy, en el Museo Picasso, de Barcelona, constituye un curioso exponente de directriz picassiana casi arqueológica. Pronto será superada. En 1898, Picasso deja transcurrir su verano en Horta de San Juan, donde aprendió — asegura — todas las cosas útiles posibles. La fortuna le privó de utilizar estos conocimientos campesinos.

1899 es un gran año de Picasso, porque, de nuevo en Barcelona, es uno de los asiduos de "Els Quatre Gats", la simpática institución mezcla de cervecería-restaurante-academia artística, que regenta Pedro Romeu. Ya de por entonces, obras admirables y plenas de personalidad (figs. 127 a 129). En 1900 marcha a París, ocupando el taller que dejaba Nonell. Consigue vender tres cuadros, pero ha de volver a España, esta vez a Madrid, donde colabora en la revista "Arte Joven", de precaria y corta vida. En junio de 1901 vuelve a París, y es cuando expone allí en compañía del maestro Iturrino. Se trata de escenas de cabaret nocturno (lám. IV), abundando en una temática común a tantos de sus colegas. Nuevos viajes a París en 1902 y 1904, éste el definitivo, tomando estudio en el que había de ser famosísimo Bateau Lavoir, en la rue Ravignan.

Allí, en aquella vivienda bohemia, que no tardaría en ser lugar de reunión de la más ingeniosa tertulia parisina, iba a concluir Picasso su inenarrable época azul, que había durado desde finales de 1901 hasta principios de 1904, y que comprende algunas de las más sensacionales obras del maestro, como Madre e hijo, El ciego guitarrista, La mujer del cuervo, La planchadora, etc. El malagueño es ya Picasso con todas las consecuencias, tanto por su selección y deleite de dibujo como porque, suprimido su primer apellido en aras de la mayor sonoridad del segundo — en Francia no se comprenden dos —, ya sólo sería conocido como Picasso. El Picasso que ya muestra su inconstancia, su desgana en la explotación de un éxito y que cancela repentinamente su época azul para dar lugar en 1905 a otra mucho más coloreada, pero no menos melancólica, con piezas tan sensacionales como el retrato de la esposa de Ca-



Fig. 125.—ECHEVARRÍA: RETRATO DE VALLE-INCLÁN (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Figs. 126, 127, 128 y 129.—PICASSO: DOS VIEJOS (MÁLAGA, MUSEO DE BELLAS ARTES), SEÑORA EN AZUL (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO), EL ABRAZO Y LA NANA (BARCELONA, MUSEO PICASSO).



Fig. 130.—PICASSO: RETRATO DE LA SEÑORA DE CANALS (BARCELONA, MUSEO PICASSO).



Fig. 131.—PICASSO: LAS SEÑORITAS DE AVIÑÓN (NUEVA YORK, MUSEO DE ARTE MODERNO).



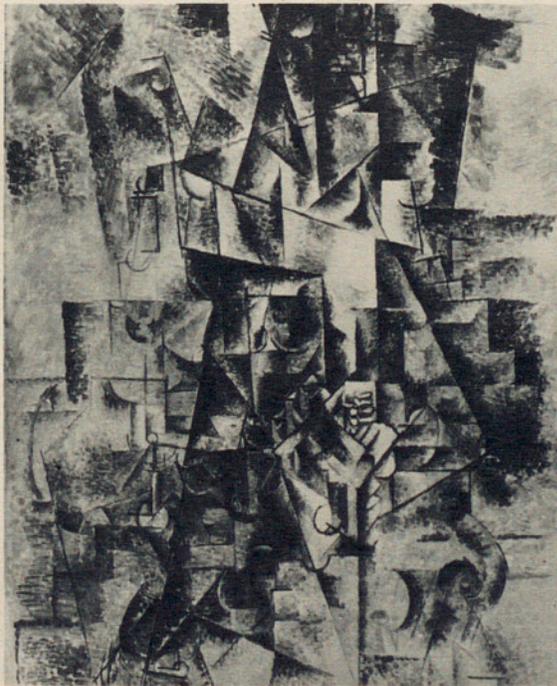
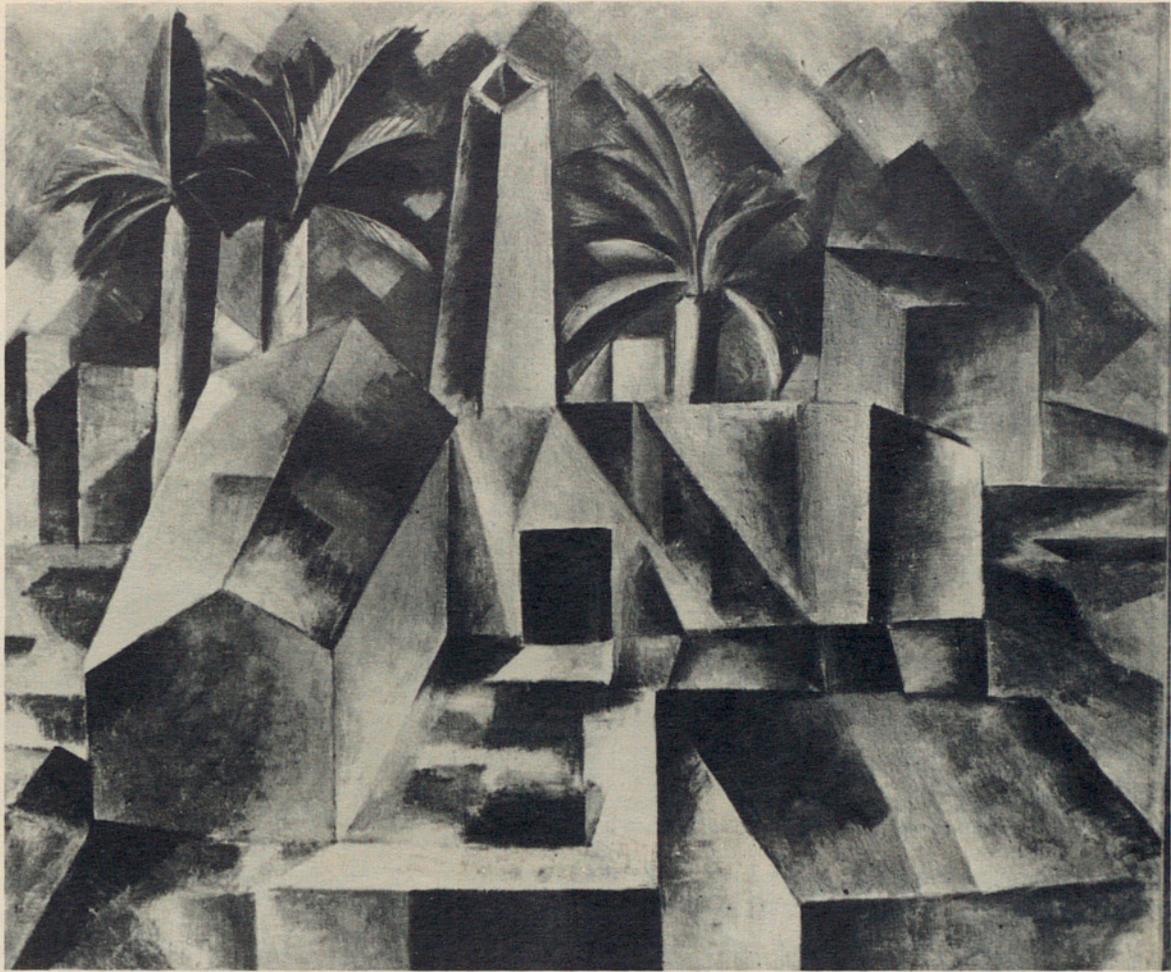
Lám. IV.—PICASSO: LA ESPERA (BARCELONA, MUSEO PICASSO).

nals (fig. 130) y otras de que son principales protagonistas humildes y ajados artistas de circo, habiendo inspirado uno de los cuadros de esta etapa una elegía de Rainer María Rilke. Etapa que también se conoce con el nombre de rosa, por la preponderancia de este color y de otros más subidos, hasta el rojo. En 1906 pasa el verano en Gósol, en el Pirineo, y empieza a operarse en sus figuras un cambio que, de momento, pudo parecer alarmante. Los ojos se plegaban, los cuerpos comenzaban a conformarse arbitrariamente. Pronto se pensó que se trataría de influjos de la estatuaria negra, a la sazón muy de moda en París. Picasso los negaría, admitiendo haberse dejado sugerir por las esculturas ibéricas del Louvre, lo que parece poco admisible. Sea como fuere, algo muy imprevisto anda maquinando desde 1906. En efecto, al año siguiente aparece el extraño cuadro *Las señoritas de Aviñón* (fig. 131) (Nueva York, Museo de Arte Moderno), todavía en tonos rosas imprescindibles por tratarse de cinco desnudos femeninos, dos de ellos con los rostros cruelmente contrahechos y cortados en planos. Se trataba nada menos que de un preanuncio del cubismo, el que, sin embargo, no había de llegar inmediatamente. Es de 1909 de cuando datan sus primeros cuadros de la novísima tendencia, resueltos en planos muy recortados y en descomposición de los facetados de pequeños cubos, todo ello presagiado por los paisajes de Horta (fig. 132). Con este procedimiento, Picasso procuraba llegar a las extremas consecuencias de la teoría cezanniana de que todas las formas podían reducirse a tres básicas, el cilindro, el cubo y la esfera.

El llamado cubismo analítico de Picasso duró desde 1909 hasta 1912, constituyendo el primer gran movimiento subversivo de la pintura del siglo XX. Pero subversivo sólo en apariencia, puesto que en cierto modo, puso en freno a los desbordados torrentes de color de impresionistas y fauves. El primer cubismo picassiano (fig. 133) sería en principio monocromático, y con razón, porque ya bastaban para dar movimiento al contenido de un cuadro los multiplicados ritmos del facetado geométrico. Y no era ésta una pintura abstracta o no figurativa, sino que, antes bien, hay retratos cubistas por Pablo en que se reconoce perfectamente al modelo, pues tal es el rigor con que procedía el soberano artista. Son muchísimas las pinturas de primera entidad incursas en un ciclo del que Picasso no tardaría en cansarse. En efecto, y haciendo uso una vez más de su versatilidad habitual, en 1912 da paso a una nueva orientación, la del cubismo sintético.

Tal es el denominador de ese nuevo período, aunque la verdad es que del cubismo inicial contenía ya muy poco. De momento, ha desaparecido el procedimiento de desarrollo del cubo, y el cuadro se organiza mediante planos de distintos colores — se acabó la monocromía austera — jugados con extrema habilidad, uniéndose a los cromatismos pintados adherencias de sustancias varias como arena o, más comúnmente, trozos de periódicos, etiquetas de botellas y de paquetes de tabaco o de cerillas, enrejillados del asiento de una silla, etc., etc. El motivo de esta rara técnica — llamada luego a tener múltiples aplicaciones, siempre bajo el término genérico de collage — era el de proporcionar un contraste de absoluta realidad a composiciones de una arbitrariedad suma. Todavía habrá una tercera fase cubista, la rococo, aparecida en 1914 y caracterizada por su relleno puntillista. Ya en el propio año y en el de 1915, Picasso abandona estos entretenimientos y se dedica a dibujar del modo más apuradamente realista posible, lo que se denomina el regreso a Ingres, y en verdad que, en punto a rigor y maestría, Ingres no era superior al malagueño.

1917 es la fecha de su colaboración en los ballets rusos de Diaghilev, para los que proporciona figurines y decorados, a destacar el gran telón de *Parade*, y todo ello del más alegre



Figs. 132, 133 y 134.—PICASSO: PAISAJE DE HORTA (LENINGRADO, MUSEO DEL ERMITAGE), EL VIOLINISTA (NUEVA YORK, MUSEO GUGGENHEIM) Y LAS FLAUTAS DE PAN (COLECCIÓN DEL ARTISTA).

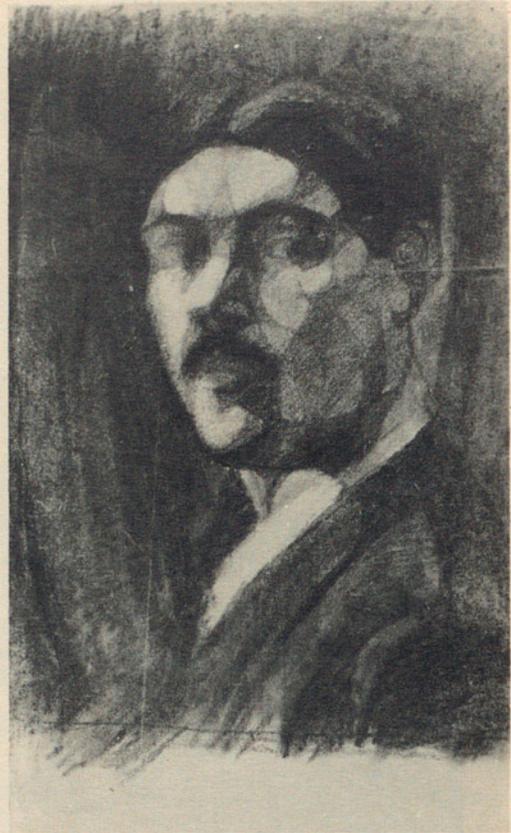
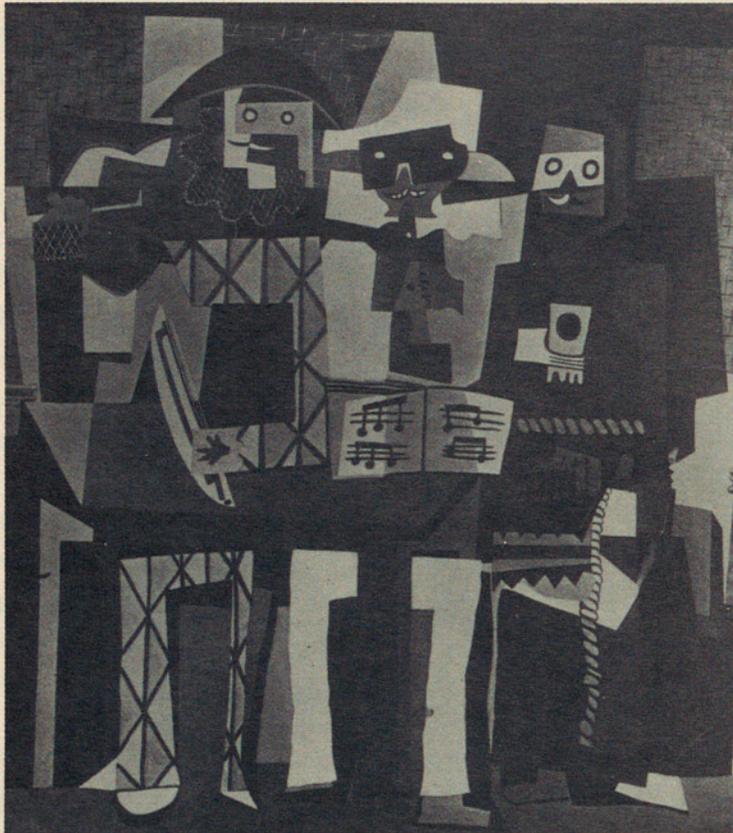


Fig. 135.—PICASSO: LOS TRES MÚSICOS (FILADELFIA, MUSEO DE ARTE). Figs. 136, 137 y 138.—JUAN GRIS: AUTORRETRATO (PARIS, GALERÍA LEIRIS), RETRATO DE PICASSO (CHICAGO, COLECCIÓN BLOCK) Y BODEGÓN (OTTERLO, MUSEO KRÖLLER-MÜLLER).



Fig. 139.—JUAN GRIS: LA BOTELLA DE BANYULS (COS COB, CONNECTICUTT, COL. RÜBEL).



Figs. 140 y 141.—MARÍA BLANCHARD: MUJER DEL ABANICO (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO) Y BODEGÓN, (MADRID, COLECCIÓN MARCH). Fig. 142.— RODRÍGUEZ ACOSTA: GITANOS DEL SACROMONTE (MADRID MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

decorativismo. 1918 y 1919 son años descentrados, en los que Pablo tan pronto se da a un realismo muy perfilado como a esporádicas recaídas en el cubismo. De 1921 datan las dos versiones de *Los tres músicos* (Museos de Filadelfia (fig. 135) y de Arte Moderno de Nueva York), con los que se clausura definitivamente el predominio de lo picudo y facetado. Pero, al mismo tiempo, había comenzado en 1920, prolongándolo hasta 1924, el que se acuerda denominar período clásico o neoclásico, realista, mediterráneo, protagonizado por figuras gruesas, vestidas con túnicas, de grandes y ensimismados ojos (fig. 134). Este retorno a lo clásico puede ser consecuencia de su matrimonio con Olga Kolhova, una de las danzarinas de los ballets rusos, mujer que sustituyó — no con fortuna, y aparte otras relaciones femeninas más fugaces— a la bella Fernande Olivier, la ninfa en los días de bohemia del *Bateau Lavoir*. Juntamente con el período clásico, otras obras maestras de indescriptible belleza, cual *Mujer en blanco* (Nueva York, Museo de Arte Moderno) o *Los amantes* (Washington, National Gallery). Y continúan la fases del proteico Picasso, sin ilación una con otra. En 1925, unas veces procede a crear unas naturalezas inertes de vagos recuerdos cubistas, otras crea composiciones tan inquietantes como *Las tres bailarinas*. Y en 1927, año en que ilustra “*Le Chef-d’oeuvre inconnue*”, de Balzac, para el editor Vollard, con sorprendentes combinaciones de puntos y rayas que suponen, acaso, el mayor atrevimiento picassiano. Atrevimientos y osadías de las que nos despedimos, de momento, en 1927, año en que su pintura de extremado deformismo llega a modulaciones de no sencillo comentario.

Ya había llegado Pablo Picasso, desde hacía tiempo, a la posición suprema en la pintura internacional, prescindiendo de toda consideración a la contemporaneidad estética de que se tratase, tan sólo obediente a sus caprichosos cambios de inspiración, de los que nunca serán conocidas las razones. No todo cuanto hiciera era genial, bien entendido, pero todo era picassiano, y, por consiguiente, rebosando personalidad por todos los poros. Ya era Picasso el personaje singular que persistiría durante decenios siendo el asombro de los contempladores, o el motivo de ira de enemigos, o la admiración incondicionalísima de afectos. Y, en todo el cauce de la larga aventura, mostraba bien ser un español de cuerpo entero.

Y ello es fundamental para la historia que se está narrando.

JUAN GRIS. — Picasso había sido el inventor de aquella memorable empresa plástica que se llamó cubismo, perfectísimamente secundado por el gran pintor francés Georges Braque. Pero el cubista por excelencia y por antonomasia, el que se tomó la doctrina más en serio y a ella se dedicó en cuerpo y alma, hubo de ser otro español, que actuó en el seguimiento con una especie de contenida y tranquila vehemencia, prolongando el movimiento más acá de las fechas que se fijaron Picasso y Braque. Es hora de dar el nombre de este artista glorioso y malogrado: Se llamaba José Victoriano González, y había nacido en Madrid, hijo de un comerciante, el 23 de marzo de 1887. Después de algunos estudios técnicos y de aprendizajes con Moreno Carbonero y Cecilio Pla, se da a conocer como ilustrador de libros y revistas, trabajos en los que ya utiliza el seudónimo — que no abandonará jamás — de Juan Gris. En 1906, y luego de una temporada de negra bohemia madrileña, marcha a París, y, un poco bajo la dirección de Daniel Vázquez Díaz, logra tener un puesto como ilustrador de las revistas “*L’Assiette au Beurre*”, “*Le Charivari*” y “*Le Cri de Paris*”, sin olvidar sus colaboraciones en el “*Papitu*”, de Barcelona. Por un momento podemos suponer que este muchacho de diez y nueve años se ha vuelto loco: En la primavera, al ilustrar el libro de poemas “*Alma América*”,

de Santos Chocano, ha colaborado, no sólo con este importante poeta peruano, sino de modo casual, por ir textos suyos laudatorios en el volumen, nada menos que con Menéndez Pelayo, con Unamuno y con Rubén Darío, tres personalidades de primer orden cuya protección y amistad podían haber sido extremadamente valiosas. No trata de hacer uso de ellas, y, en cambio, se marcha a París a buscar trabajo. Pero no se ha vuelto loco. Lo que hace es huir del clima esterilizante de Madrid, poner todas sus esperanzas en el mucho más seductor de París, y, en definitiva y lo que más le importaba, rehuir el servicio militar (fig. 136).

Y, además, no tiene prisa. Se sabe joven, tenaz, constante. Durante tres o cuatro años se limita a ilustrar las revistas dichas, siempre con una distinción de modales absoluta y con toda la nobleza que pueda caber en publicaciones de humor. Hoy se buscan desesperadamente y a cualquier precio esos originales. Mientras tanto, ha encontrado acomodo en el legendario Bateau Lavoir, donde pinta Picasso, al que admira incondicionalmente. Juan Gris se dedica a dibujar con rigor y conciencia, y de 1910 y 1911 datan bodegones — Bodegón con libro, Huevos, etc.—, que suspenden por su severidad y por su auscultación de la forma pura. Ya en el último de esos años es deliberadamente cubista, y tanto más en el de 1912, del que proceden los retratos de su madre y de Picasso en tal modalidad. El retrato de Picasso (figura 137), con la inscripción "Hommage à Pablo Picasso" — extraña manera de saludar un madrileño a un andaluz — es toda una obra maestra, toda una primavera del cubismo juangrisiano. Del propio año, Guitarra y flores es pieza sencillamente magistral.

Era entonces cuando Picasso abandonaba el cubismo analítico, por lo que la llegada al mismo de Juan Gris podía parecer tardía, extemporánea, desconectada. Ello no importaba al madrileño absolutamente nada, porque no pensaba que su arte fuera paralelo al picassiano ni al braquiano. Mejor aún, es en 1913 cuando comienzan a aparecer algunas de sus pinturas de mayor esplendor, cuando empieza a hacer uso — como modelos — de los tableros de ajedrez, cuando suple el collage de los enrejillados por su minuciosa copia, cuando añade a la severa geometría de los cubos un sentimiento romántico imponderable. Ya con sólo estos ingredientes, con su atención a los modos matemáticamente compositivos de un cuadro, Juan Gris se convierte en el maestro del cubismo por antonomasia.

Es inmediatamente después, en 1914, cuando sobreviene la Gran Guerra. Juan Gris tenía hace tiempo un contrato con el marchante Kahnweiler para venderle su producción, pero como éste ha quedado separado de Francia — era de nacionalidad alemana — la fuente de ingresos se ha secado. Mas, quien creyera que ello ha de repercutir en la inspiración y en ilimitada maestría de nuestro artista, se equivoca gravemente. Es precisamente en 1914 cuando nacen maravillas como Rosas, o bodegones con botellas de Banyuls o copas de cerveza (figuras 138 y 139), todo de una frescura de dicción y de una solemnidad que enamoran. Esta es la palabra, solemnidad, y, certeramente, el que acaso sea principal coleccionista de la producción del madrileño, Douglas Cooper, tituló su estudio acerca de él de este modo: "Juan Gris ou le goût solemnel". No es arbitrario el vocablo. En las maravillas que continúa firmando en 1915 y 1916, alguna tan firme como el Violín, del Museo de Basilea, se evidencia la jerarquía solemne que Gris comunica a cada objeto. De los mismos años, muchas versiones de un tema predilecto, el del tablero de ajedrez, esto es, una estructura bícroma precubista para la que Juan Gris reserva sus mejores cuidados. También de 1916, el retrato de su esposa Josette.

Mientras proseguía la guerra, Juan Gris seguía trazando maravillas, cual el Frutero, del Museo Guggenheim, de Nueva York, de 1917, o el Arlequín con guitarra, del propio año,

u otras cuantiosas obras en 1918. ¿Pero, no había terminado el cubismo? No, en la mente ni en los pinceles de Juan Gris, que estaba convencido de las infinitas posibilidades de belleza de esta doctrina. Pero lo cierto es que también él tendría que abandonarlo, casi coincidiendo con el término de la Gran Guerra. Evidentemente — pero con injusticia — el arte de los cubos se entendía caducado. Obstinar-se en prolongarlo era imposible. Juan Gris vierte su pintura a una modalidad más rica en curvas, en ningún caso desdeñable, pero que no se puede comparar con la grandeza anterior. Otros acontecimientos le fueron desviando de su verdadera y vocacional ruta, pues, como Picasso, no dejó de colaborar — con varia fortuna — en los ballets de Diaghilev. De 1923 a 1926 preferirá, en lo figurativo, las formas opulentas. En los bodegones, muy numerosos hasta su muerte, un compromiso entre los antiguos y queridos ritmos y un decorativismo nuevo. Todo, muy personal, pero a muchas leguas del fruto de los buenos años.

Por lo demás, su salud empeoraba día por día, minado por una afección renal que le ocasionaba insufrible hipertensión. Hasta fallecer en Boulogne-sur-Seine el 11 de mayo de 1927. Otro de los grandes malogrados, muerto a los cuarenta años. Ni una sola frivolidad en él ni en su obra, en la que creyó siempre, como en las razones que la motivaban, y que explicó en una famosa conferencia pronunciada en 1924 en la Sorbona, de París.

Se le ha comparado con Zurbarán, muy certeramente. Mucha de la gravedad, otro tanto del ascetismo visibles en los cuadros de Juan Gris son equiparables a parecidas dotes zurbaranescas, y este es el mayor elogio en que cabe pensar. Lo sorprendente es que Juan Gris disfrutara durante su vida de un renombre bastante limitado, que ha ido agigantándose con los años. Este gallardo ejemplar de español — casi de moro, según acentúan dos de sus amigos —, que durante tanta parte de su vida vivió entre estrecheces y agobios económicos, no había hecho sino crear riqueza. Riqueza nacida entre modestias y privaciones, ni más ni menos que lo que acaeciera a tantos artistas de siglos pasados. Hoy, sus cuadros le otorgan una consideración también de clásico. Es imposible intentar un repertorio gráfico de su obra completa, dado lo diseminada que está por el mundo, y es gran lástima.

Lo que sí se sabe, y cada día más, es que sus cuadros alcanzan hoy precios justamente astronómicos, y quien posea uno sabrá que cuenta con un enorme capital, no tanto de moneda, sino de rigor, de apurada y precisa composición, de luz, de pintura convertida en goce visual.

No es oportuno ningún cotejo entre Juan Gris y Pablo Picasso, estrellas de diferente magnitud, pero, con sola referencia al cubismo, el madrileño fue más consciente que el malagueño de lo que estaba haciendo. Creía en ello.

MARÍA BLANCHARD. — Es muy grato encontrarse ahora con una mujer, la primera y más notable de todas las que han practicado la pintura en el siglo. Se trata de María Gutiérrez Cueto, que adoptó el único apellido de Blanchard, el de su abuelo paterno, y que había nacido en Santander el 6 de marzo de 1881. Discípula en Madrid de Sotomayor, Benedito y Emilio Sala, consiguió una tercera medalla en la Nacional de 1908, y una segunda en la de 1910. Muy poco para criatura tan dotada. La pensión miserabilísima que entre esas dos fechas le asigna la Diputación de Santander — mil pesetas anuales — ha de aunarse a lo poco que le producen unas lecciones que da, mientras recibe otras de Van Dongen y de Anglada.

Se comprende su adhesión a la doctrina cubista, que la liberaba de muchas servidumbres a las que había tenido que pagar tributo. Una vez más, se demostraba que el cubismo era un

movimiento español y hecho por españoles. Es de ver la suprema belleza de los cuadros de esta tendencia que pintó María Blanchard, de una frescura de color y una originalidad de primer orden (figs. 140 y 141). Y, sin embargo, tal ciclo duró poco, tornando a una pintura figurativa muy grata, en la que son reconciliables restos de la disciplina cubista. Son *La enferma*, *La primera comunión*, *El carrito de helados*, *El camelot du roi*, etc., etc., composiciones todas en que se refleja una sensibilidad muy femenina. Y muy femenina fue esta mujer fea, contrahecha, enferma, mal y hasta pésimamente tratada por la vida, que falleció en París el 5 de abril de 1932. Su nombre es uno de los más simpáticos de todo este volumen.

Con la luctuosa fecha de la defunción de María Blanchard no puede concluir el comentario al cubismo. Por el contrario, importa muchísimo asir la ocasión por los cabellos o por donde fuere para proclamar que esa doctrina plástica, la más ínclita del siglo XX, la que procuró y consiguió el saneamiento de la pintura europea, liberándola de los excesos cromáticos de impresionistas y fauves había sido elaborada y proseguida por dos españoles, Pablo Picasso y Juan Gris, como española había sido su hada dulcificadora, María Blanchard. Que se reconozca o no esta verdad trayendo a colación los nombres de los cubistas franceses, Braque y Leger a la cabeza, no atenta contra su justeza. Pero, más que todo, lo que aquí interesa deducir son las razones de la raíz española de ese trascendental movimiento.

Porque no basta con identificarlo con un capricho picassiano, modo fácil de eludir el problema. Y, si se trató de un capricho — lo que podría admitirse — no debía sino fundamentarse en sedimentos españoles convenientemente dosificados hasta lograr la fórmula definitiva. Y es curioso que, habiéndose vertido tantísima letra impresa sobre Picasso y su gran invención, sean pocos los argumentos pesantes y capaces de situar sus oscuros orígenes. Realmente, ésta ha sido una actitud forastera, esforzada en silenciar hispanismos evidentes. Pero aquí no se puede prolongar esa premeditada nebulosidad.

Hay que entender como primer origen de la estructura cubista el talante exterior del caserío andaluz, de herencia musulmana. En Andalucía, donde cada vivienda popular apenas es otra cosa que un cubo sabiamente dispuesto para cumplir necesidades de habitación, hay paisajes urbano-rurales que se dirían picassos avant la letre. No hay tejado a dos o más vertientes, sino azoteas, según demandan las condiciones meteorológicas, poco o nada lluviosas. Y este programa inicial no ha sido impuesto por ningún estilo arquitectónico, sino por un sabio arte de adaptarse a la naturaleza. Que fueran nuestros musulmanes sus inventores no es demasiado decir, ya que, prácticamente, resultaron ser casi los primeros colonizadores de Andalucía. Por descontado, no es esta región la única en el uso de tales estructuras. Antes bien, en todo estudio picassiano medianamente informado hay noticia y reproducciones de los paisajes protocubistas pintados por Pablo en Horta de San Juan. En ese pueblo, igual que podían haber sido vistos en cualquier otra parte de España, singularmente en Ibiza. Lo que no podía haber excitado a la aventura cubista era la arquitectura popular francesa.

Si se acepta este primer postulado prohispanico, mayores razones habrá para estar acordes con otros sucesivos, los que se refieren a Juan Gris, el San Pablo de la doctrina cubista. No se puede retirar ni un milímetro de esta aseveración, Picasso ya había hecho mucho con inaugurar la plástica de este carácter, a la que no sería fiel. Pero sí lo fue, con la contumacia de un almohade recién converso al islamismo, y con su misma vehemencia, el admirable Juan Gris, que entendía el cubismo casi como una religión, que se preocupó de hacerlo magistralmente geométrico a la vez que bello, que propagó sus condiciones de pintura dependiente de una

teoría. Él se encargaría de sistematizarla, de programarla, de procurar un cierto científicismo — puede ser que excesivo — al hermoso invento español. Así lo hizo, y mucho hay que agradecerle en este aspecto. Y, como quiera que coincidieron en un determinado momento la posición valentísima y por demás audaz de Picasso y la aplicada entrega de Juan Gris, con todo lo que contenía de castellanismo, de ignorada — para él — inmensa dosis de ascetismo español, con tantos débitos mentales para con Zurbarán, el resultado no podía ser sino el de un fervoroso homenaje de prolongación de algunas de las más fuertes constantes españolas. La acción lenitiva, femenina, de María Blanchard no desvirtuó — antes al contrario — esta verdad.

Dado que el cubismo obtuvo consecuencias universales, se hace legítimo interrogar si hubo cubismo en la España interior, denominación del siguiente capítulo. No, por desgracia y con razón. Menguado hubiera sido el vivir de quien a ello se propasase. Pero como en todo tiene que haber excepciones ilustres, se mencionará a Santiago Pelegrín (Alagón, Zaragoza, 1885-Madrid, 1954), que practicó dicha doctrina, con cuadros tan excelentes como *El profesor*. No olvidó los ingredientes del cubismo, usando de ellos, más moderadamente, en otras de sus pinturas, que esperan un estudio pormenorizado. Por desgracia, el cubismo español, triunfante en el extranjero, no podía ufanarse de contactos y conexiones con los españoles de dentro.

LA PINTURA EN LA ESPAÑA INTERIOR. — Las palabras integrantes de este epígrafe, hace poco utilizadas, pudieran conducir a equívoco, y antes de que éste sobrevenga, será oportuno aclarar su significado. Porque se engañaría mucho quien por algún solo momento pudiera suponer que los más destacados pintores hasta ahora comentados fueran — aparte de Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga — la cabecera ilustre de los normalmente admirados y consagrados en la España interior, esto es, en la España cotidiana y encerrada en sí misma. Pues ésta adoptaba aires habitualmente ignorantes o desdeñosos, no sólo acerca de las conquistas externas de nuestros artistas, sino también a propósito de otros de gestión también interna, como Isidro Nonell. No. Que aquí se procure establecer unas jerarquías y unos criterios muy a posteriori de personas y de hechos, no presupone que coincidan con las tablas de valores reconocidos en su momento. Muy al contrario, lo que privaba y seducía muy por cima de cualquier ponderación, lo que ocupaba comentarios y reproducciones en revistas gráficas — pero obsérvese que tampoco demasiados — era la pintura más ilustrativa, anecdótica y literaturizable que se pudiera encontrar, en tanto que, por ejemplo, el cubismo jamás se tomó en serio ni llegó a originar sino palabras burlescas o jocosas. Y tendrían que transcurrir demasiados años hasta que se enjuiciasen el haber y el debe de unos y otros, considerando desapasionadamente los merecimientos de cada artista. Eso es lo que pretendemos llevar a cabo. Y no por primera vez, y acaso con los mismos resultados fallidos de siempre. Se hace increíble advertir la perduración de los tópicos en cuestiones no de dogma, sino de mera sensibilidad. Desarraigar un nombre tenido como prestigioso para sustituirlo, con pruebas, por otros que sí lo fueron, es tarea difícilísima.

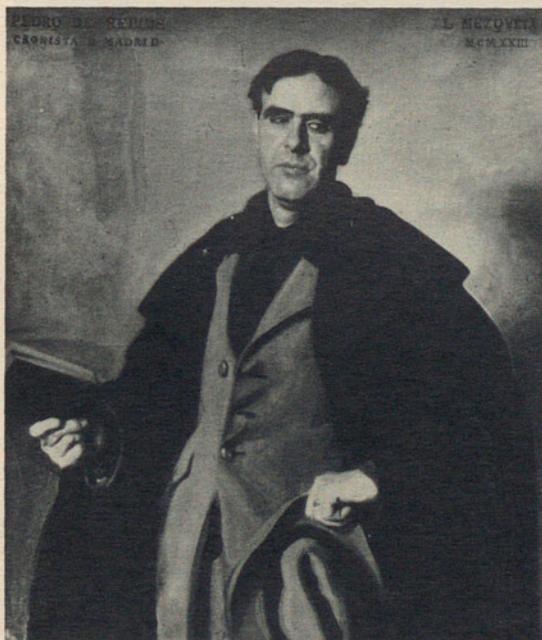
La postura, falsamente entendida como tradicional, de esta pintura interior, interiorísima, no es patrimonio de una generación dada, sino que se extiende a varias, incluso rebasando cronológicamente — y de modo bien acentuado — el cuarto de siglo de que se está tratando. Pero, con toda lógica, los de mayor edad eran los menos novecentistas. En la escuela sevillana,

si es que en realidad, subsistía con este nombre, el decanato corresponde a Gonzalo Bilbao (1860-1938), más que celebrado por un cuadro que se hizo famosísimo por ignoradas razones, Interior de la Fábrica de Tabacos de Sevilla, y que, ya en lo último de su carrera, firmaría cosas tan equivocadas como el tríptico *Consolatrix Afflictorum*, de 1936. Bilbao fue siempre considerado en su ciudad como un patriarca de la pintura. Pero obsérvese que, habiendo nacido tres años antes que Sorolla y habiendo muerto nada menos que quince después, no se le puede comparar ni remotamente. Otro sevillano, Gustavo Bacarisas (1873-1970) era pintor de un colorismo exagerado, cegador, gratuito e incoherente. Pero, eso sí, muy castizo, que era todo lo que deseaban los espectadores.

Si la pintura malagueña apenas dió, luego de Moreno Carbonero, otro nombre que el de Fernando Labrada (1888), la granadina cuenta con varios, uno de ellos José María Rodríguez Acosta (1878-1941), una de cuyas obras, *Gitanos del Sacro Monte* (fig. 142), obtuvo primera medalla en la nacional de 1908. Los valores plásticos de esta pintura son indiscutibles y bastan para respetar a su autor. Y, sin embargo, estos gitanos, a menudo reproducidos, hicieron daño, porque lo que buscaban los mal educados ojos del público en ellos no era pintura, sino folklore. Este era uno de los grandes males de la pintura que se jactaba de ser tracional y realista, y a fe que no faltaron en casi cada taller de nuestra extensa piel de toro. También granadino, Gabriel Morcillo (1883) se especializó en la absurda tarea de revivir, con absoluta arbitrariedad, escenas del reino moro de su ciudad, pomposas y decotativas. Parece que inspirándose en los cuentos de Washington Irving, Morcillo llenaba sus cuadros de moritos llenos de alegría y optimismo.

Igualmente granadino, José María López Mezquita (1883-1954), óptimamente dotado de oficio, fuerza y nervio de pintor, merece párrafo aparte. Su primer éxito lo tuvo con un cuadro de asunto social — *Cuerda de presos* (fig. 143) —, que pronto sería superado por otras composiciones de prieto y aún un tanto exagerado realismo, como *Mis amigos*, *La juega*, *El velorio*, etc. Retratista excepcional, en ello tan bueno como si hubiera residido su arte en el siglo XVII, su efigie del escritor madrileño Pedro de Répide (fig. 144) es una de las más gallardas que ha producido el nuestro, y a ella se pueden añadir las del Conde de Romanones, de Machaquito, y de la Infanta Isabel y la Condesa de Nájera volviendo en calesa de una corrida de toros. De 1927 a 1928 cumplió un copioso encargo de la Hispanic Society, de Nueva York: El de retratar a varias personalidades españolas del arte y de las letras como Falla, Gómez Moreno, Asín Palacios, Cejador, Concha Espina y los hermanos Alvarez Quintero, además de a otros personajes hispanoamericanos (Augusto B. Leguía, Juan Vicente Gómez, Carlos Ibáñez, Enrique Larreta, Santos Chocano, Marcelo T. Alvear, etc.). Esta galería de retratos compite dístimamente en la institución neoyorquina con los encargados a Sorolla, y da buena medida de la maestría de López Mezquita. Su arte, luego de una estancia en América, decayó visiblemente. A la inversa, Francisco Soria Aedo (Granada, 1898-1965), por mucho tiempo autor de un folklorismo exagerado, dedicó sus últimos años a un estilo nuevo, muy suelto de pincelada.

Pero el gran triunfador procedente de tierras andaluzas fue, por espacio de mucho tiempo, Julio Romero de Torres (Córdoba, 1880-1930). Es necesario atribuir en gran parte la aureola que siempre le rodeó — y que ha desaparecido totalmente — al señorío y a la simpatía personales del artista. No de otro modo se explicará la inmensa popularidad de su obra (fig. 145), plagada de simbolismos — por ejemplo, en su *Retablo del Amor*, mostrando simultáneamente a la monja, la hetaira, la soltera, la casada y la viuda — protagonizados



Figs. 143 y 144.—LÓPEZ MEZQUITA: CUERDA DE PRESOS Y RETRATO DE PEDRO DE RÉPIDE. Fig. 145.—ROMERO DE TORRES: SORTILEGIO (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Fig. 146.—ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR: CAMPESINOS GALLEGOS. Fig. 147.—RAMÓN DE ZUBIAURRE: LOS REMEROS VENCEDORES DE ONDÁRROA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Fig. 148.—RAMÓN DE ZUBIAURRE: EL INQUIETO NAVEGANTE SHANTI ANDÍA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Fig. 149.—SALAVERRÍA: LA PROCESIÓN DEL CRISTO DE LEZO (MUSEO AMÉRICA, VITORIA). Fig. 150.—BENEDITO: CAPRA HISPÁNICA. Fig. 151.—ORTIZ ECHAGÜE: JACOBUS VAN AMSTEL EN SU CASA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

sin cesar por mujeres desnudas o semidesnudas, melancólicas, pensativas, apasionadas, siempre con las trastiendas tópicas de ermitas, caseríos blancos y caballistas, todo ello de una falsedad rayana en lo inverosímil. Además, pintado todo en una coloración morena, olivácea, monótona, sin una sola concesión a colores más alegres. Julio Romero, que ha pasado a ser héroe de copla andaluza, equiparado, acaso por la exigencia del consonante, con un torero, pareció no haber pintado sino pensando en su ciudad y en sus amigos, para los que era un verdadero ídolo. Por lo que ocurrió lo que tenía que ocurrir: que, fallecido Julio Romero de Torres, falleció también su pintura, cuya mejor garantía de bondad estribaba en las excelencias personales del autor.

Tan coetáneo — absurdamente coetáneo — de Picasso como Romero de Torres era Eugenio Hermoso (Fregenal de la Sierra, Badajoz, 1883-Madrid, 1963). Es preciso ser severo con este equivocado artista, que se obstinó en presentarnos a las mozas de su Extremadura natal en perpetua fiesta y en continuado regocijo, lo que era aplaudido con alborozos por los ingenuos espectadores de los años veintes, mucho antes de que Godofredo Ortega Muñoz nos revelara la verdad de ese mismo agro y de sus campesinos. En síntesis, la pintura de Eugenio Hermoso fue de las más tópicas y superficiales de todo aquel ciclo tan heterogéneo. Otro pintor extremeño, Adelardo Covarsi (Badajoz, 1888), debe su renombre a un cuadro bien controvertible, *El montero de Alpotreque*.

También los pintores levantinos disfrutaron de larga fama. Los decanos eran: Cecilio Plá (Valencia, 1860-Madrid, 1934), quizá menos importante por su obra que por haber sido maestro de muchos pintores que siempre le recordaron con gratitud; Fernando Cabrera Cantó (Alcoy, Alicante, 1866-1937), de profuso y muy repartido eclecticismo; y José Mongrell (Valencia, 1874-1934), netamente adherido al estilo sorollesco. El más conspicuo de todos sería Manuel Benedito (Valencia, 1875-Madrid, 1963), pintor de perfectos oficios y técnica, académico sobre todas las cosas, muy afecto a los obligados tipismos campesinos, no sólo españoles, sino hasta bretones y holandeses. Además, buen retratista y, hasta si se quiere, demasiado bueno. Quizá su mejor cuadro sea el bodegón titulado *Capra Hispánica* (fig. 150). En cuanto a José Pinazo Martínez (Roma, 1879-Valencia, 1933), hijo del insigne Ignacio Pinazo Camarlench, andaba lejos de poseer la continencia paterna, y se entregó a un fogoso colorismo de los apropiados para ilustrar calendarios, emergiendo notablemente de su producción el cuadro *Nosotros*, en la Hispanic Society de Nueva York. Aún cabe mencionar a Francisco Pons Arnau (Valencia, 1886-Madrid, 1955), discípulo y yerno de Sorolla, que acertó a independizarse de tan poderoso influjo para hacer una pintura propia, luminosa y tranquila. Un nombre más, el del veterano Juan Bautista Porcar (Castellón de la Plana, 1889-1974), apasionado cronista de su tierra, y concluye la revisión de la mitad meridional de España.

En Galicia, el representante más estimable de la vena tradicional fue Francisco Llorens (La Coruña, 1873-1948), discípulo de Sorolla, autor de escenas campesinas apacibles y ciertas. Mucho mayor renombre obtuvo Fernando Álvarez de Sotomayor (La Coruña, 1875-Madrid, 1960), que estuvo — como Llorens — pensionado en Roma, que de 1908 a 1914 permaneció en Santiago de Chile y que de 1922 a 1960, con excepción de los años republicanos, dirigió el Museo del Prado. Se trata, seguramente, del pintor más académico que hemos encontrado hasta el momento, academicismo con que afrontó las presencias de muchos campesinos gallegos muy aderezados de tipismo (fig. 146), y postura con la que hizo infinidad de retratos aristocráticos y oficiales. Curiosamente, su cuadro mejor, pese a la temprana fecha de 1906, enten-

demos sea *El rapto de Europa*. Sotomayor fue inflexible en sus opiniones estéticas, y resuelto adversario de las novísimas, como demostró en su oposición a la tónica general de la Primera Bienal Hispanoamericana de 1951.

Pintores asturianos como Ventura Álvarez Sala (1871-1919) o José Ramón Zaragoza (1874-1949), ambos de acusada personalidad, no son sino precedentes de la verdadera faz de la pintura de esa región, la que, encarnada en Evaristo Valle y Nicanor Piñole, se estudiará en otro capítulo. Igualmente habrá que segmentar la escuela vasca, limitándonos aquí a citar varios nombres heterogéneos. Ellos son los siguientes: Ignacio Díaz Olano (Vitoria, 1860-Vitoria, 1936), todavía sin obtener clara idea de los valores más característicos del vasquismo; Pablo Uranga (Vitoria, 1861-1934), más conocido por el excelente retrato que le hiciera su amigo Zuloaga que por sus escenas de la tierra; Fernando de América (Vitoria, 1866-1956), paisajista, excelentísimo en sus dos versiones, con sol y con lluvia, de un característico lugar urbano vitoriano. Alvaro Alcalá Galiano (Bilbao, 1873-1936), autor de decoraciones en el Palacio de Justicia y en el Ministerio de Marina, de Madrid, recordó poco o nada sus orígenes geográficos.

Sí fueron estos sustantivos en la obra de Manuel Losada y Pérez de Nenín (Bilbao, 1865-Bilbao, 1949), director del museo de su ciudad durante muchos años, buen retratista, pero escasamente interesante en sus ilustrativos cuadros recreadores de un Bilbao romántico. Recordemos brevemente a Benito Barrueta (1873-1953), pintor lleno de preocupaciones y de inseguridades, y ahora la atención se dirigirá a dos equipos de hermanos. El más importante, el determinado por Valentín y Ramón de Zubiaurre, no quiere decir, como tampoco el que se citará después, que se trate de una labor conjunta. Valentín de Zubiaurre (Madrid, 1879-1963), primera medalla en la Nacional de 1917 por su cuadro *Versolaris*, extendió su pintura regional hasta tierras castellanas, con mal criterio, y con lógico menor éxito que cuando se limitaba a las escenas euskeras. Su hermano Ramón (Garay, Vizcaya, 1882-Madrid, 1969), disfrutó de menor popularidad que Valentín, pero era palmariamente más pintor, más colorista, mejor intérprete de la realidad de su tierra. Ha de mencionarse su bonísima crónica de un triunfo — casi un exvoto — de *Los remeros vencedores de Ondárroa* (fig. 147), así como *El inquieto marino vasco Shanti Andía* (fig. 148), obras ambas que no han perdido vigor ni frescura desde la ya lejana fecha en que fueron firmadas. Tanto Valentín como Ramón fueron sordomudos de nacimiento, y superaron bravamente esta tara. Los otros hermanos aludidos fueron los Arrúe, que se llamaban, de mayor a menor, Alberto, José, Ricardo y Ramiro. El de mayor calidad, el primero (1878-1944), se dedicó a iconografiar el ruralismo guipuzcoano, que sus otros hermanos derivaron hacia modalidades de menor ambición. Y, aquí, un artista muy sólido y que, dentro de una estética tradicional, realizó su obra con verdadera dignidad, exacta contención y sólido rigor: Es Elías Salaverría (Lezo, Guipúzcoa, 1883-Madrid, 1952). Tuvo el mérito de no abusar de la anécdota regional, de mostrarse recogido y silencioso en sus principales pinturas, como *Gu (Nosotros)*, *La procesión del Cristo de Lezo* (fig. 149) y el impresionante retrato ideal de San Ignacio de Loyola.

El último pintor vascongado que importa presentar es Gustavo de Maeztu (Vitoria, 1887-Estella, Navarra, 1947), aunque su vasquismo sea muy relativo y apenas tenga de tal sino el nacimiento. Fue personaje singularísimo, de grandes estancias londinenses, curioso de muchas cosas, también novelista y no malo en sus "*Andanzas y aventuras del Señor Doro*". Pero ya estas mismas aficiones literarias bastaban para intuir en él a un pintor muy proclive a las grandes

cantidades de asunto, y el examen de su pintura justifica la presunción. Si solo se juzgara por algunos buenos retratos (de Picasso, de Plandiura, de Luis Bilbao), su ficha no quedaría completa. Hay que añadir sus figuras de hembras desnudas o vestidas, pero provocativas, sensuales, casi sicalípticas, y sus cuadros simbólicos, como *Visión romántica*, *La tierra ibérica*, *La fuerza*, *El orden*, etc., para entender que su verdadera vocación era un decorativismo repleto de alusiones. Éstas, francamente revolucionarias en dos de los cuadros citados, se fueron atenuando con los años, ya que Gustavo siguió la misma evolución política que su hermano Ramiro. De lo más fuerte de su labor son *Los novios de Vozmediano* y *El ciego de Calatañazor*. La última parte de la vida del artista no fue sino larga y penosa decadencia de sus indudables facultades.

Tan sólo por cierto prurito de respeto a los reductos geográficos, de fidelidad a las escuelas sexcentistas, se ha repartido esta relación según sus procedencias regionales. Porque, fueran éstas tantas cuales se quisieran, tan sólo había un centro que juzgase los resultados, los adquiriese, los recompensase, los rechazase, y ese centro no podía ser otro que Madrid, ya que la pareja gran ciudad, Barcelona, contaba con sistemas propios para establecer sus tablas de valores. Mala cosa era que Madrid decretara las jerarquías, pero mucho peor que lo hiciera a través de un prisma de academicismo perfectamente recusable. Y al hablar de academicismo, bien se puede creer que la alusión no puede dirigirse sino a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuyas cabezas visibles, en lo tocante a pintura, eran dos hombres ya comentados, Fernando Álvarez de Sotomayor y Manuel Benedito. No es que acusemos a estos pintores de ningún hecho reprehensible, como no sea el de haber hecho del academicismo un culto, con exclusión de todos los demás credos, tenidos por peligrosos y revolucionarios.

Desde ese centro único de la pintura, veamos a los castellanos. Eran pocos en número, y muchísimos menos los madrileños. De éstos, un nombre se destaca como primero, y es el de Eduardo Chicharro (Madrid, 1873-1949), discípulo de Sorolla y de la Escuela de San Fernando. Era un artista de sorprendentes temáticas, como *Las tentaciones de Buda* o *Los pieles rojas* nos enseñan con abundancia, temas que le servían para procurarse problemas de luz y color. Donde los resolvió mejor fue en la enorme composición *Dolor* (Madrid, Museo de Arte Contemporáneo), donde un violento contraluz, estudiadísimo, se complace en ensombrecer a las dolientes protagonistas. Más nombres castellanos, los de José Bermejo, descriptor del bajo mundo de la capital, Aurelio García Lesmes, buen paisajista, y Antonio Ortiz Echagüe, autor de un optimista interior, *Jacobo Van Amstel en su casa* (fig. 151).

No encuentro lugar más adecuado para ingerir a Federico Beltrán Massés, de nacimiento cubano (1885) y muerto en Barcelona (1949). Era pintor nada despreciable, buen colorista, amigo de efectismos, dedicado a una pintura de ambientes equívocos, lujosos, viciosos o preciosos. Muy cosmopolita, fue otro Van Dongen al retratar a celebridades mundiales del tiempo, como Pola Negri y Rodolfo Valentino.

En fin, Madrid es el campo de acción adecuado para los retratistas del gran mundo, entre los que destacan Anselmo Miguel Nieto (Valladolid, 1882-1965) y Julio Moisés (Tortosa, Tarragona, 1888-1968), ello sin contar a otros ya citados, como Álvarez de Sotomayor, como Manuel Benedito.

Larga ha sido la nómina, con todo y haber dejado de mencionar a innumerables pintores, que no aportarían mucho de sustantivo al talante general de la pintura interior del primer

cuarto de siglo. No era imprescindible traer a plaza a los innumerables autores del mismo cuadro, variado según la indumentaria regional: unos campesinos vistiendo traje — casi podríamos decir uniforme — de día festivo, ante unos bodigos de pan y una jarra de vino. De este obligatorio tema podemos conocer versiones creo que procedentes de cada provincia, lo que sobra para abominar de él. En cuanto al retrato aristocrático, el de damas con traje de noche ante una balaustrada de mármol que da a un parque, o el de caballeros con o sin uniforme, y en el primer caso, el pecho atestado de condecoraciones. Pero se hará mal en reprochar esta incontinenencia a los pintores, que de algún modo debían ganarse la vida. Acaso sea más censurable la ilimitada repetición de los campesinos uniformados ante la jarra de vino y los panes.

En cualquier modo, este clima estaba condenado a desaparecer, y así lo hizo lentamente, con mucha menor rapidez de la deseable. Sus producciones, muy dispares en valor, contienen hoy un imponderable valor de testimonio, ello por lo menos, y cuando no van acompañadas de otros bienes. Pero al siglo le quedaba todavía mucho camino que andar, y la andadura se haría cada vez más abierta, saludable y espontánea. Y, esto ante todo, espontánea. Porque los pintores comentados con forzosa brevedad en las páginas anteriores seguramente eran, en general, muy superiores a lo que revelan sus obras, ceñidas éstas al mediocre gusto de la época. Jamás sabremos lo que uno u otro pudieron haber sido en el caso de aceptar una penuria inmediata para, rebasada, llegar a los estrellatos de un Picasso o de un Juan Gris. Había miedo en excederse del clima medio, tan alicorto y mezquino, pretendiendo hacer lo que se creía pintura muy española, en realidad sólo indicada como ilustración para un libro acerca del traje regional. El españolismo ha de advertirse más bien en talantes tan íntegros, tan enteros como los de los genios acabados de aludir; porque aunque pintasen en París, eran tan españoles o más que los otros.

GRABADO, ILUSTRACIÓN, CARICATURA. — Se diría imprescindible terminar esta primera información sobre la pintura novecentista resumiendo otros procedimientos afines cuya densidad de autoría y de difusión se había multiplicado desde el siglo anterior. Por desgracia, al no existir repertorios fundamentales en que apoyarse y no ser ésta la ocasión para construirlos de primera mano, los apuntes que siguen han de considerarse como muy someros y sin mayor pretensión que la de presentar algunos de los nombres más característicos y destacados de cada una de las dichas especialidades.

El progresivo auge del grabado español conoció dos causas principales y complementarias, que fueron el buen norte de la enseñanza de este arte en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y la existencia de premios para el mismo en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Los primeros profesores novecentistas de la primera serían Ricardo de los Ríos (1847-1929) y Carlos Verger (1872-1929), los que ejercieron considerable influjo sobre su discipulado. Pero la mayor parte de las obras de los citados, como las de Bartolomé Maura (1842-1926) se reducían a trasladar a la estampa pinturas más o menos famosas, procedimiento útil que ya había sido relegado por la fotografía. Era menester convertir al grabado en una dedicación creativa, y ésta sería la orientación a seguir. El aguafuerte, con sus inmensas posibilidades de técnica, tanto más bella cuanto más compleja, tenía razones para acometer temática original y no depender del numen ajeno. Esta fue la labor de grabadores tan ilustres como Juan Espina y Capo, como Leandro Oroz, como Gil Moreno de Mora, como Ricardo Baroja, como Eduardo Navarro, como Manuel Castro Gil (fig. 152), como Enrique Bráñez,

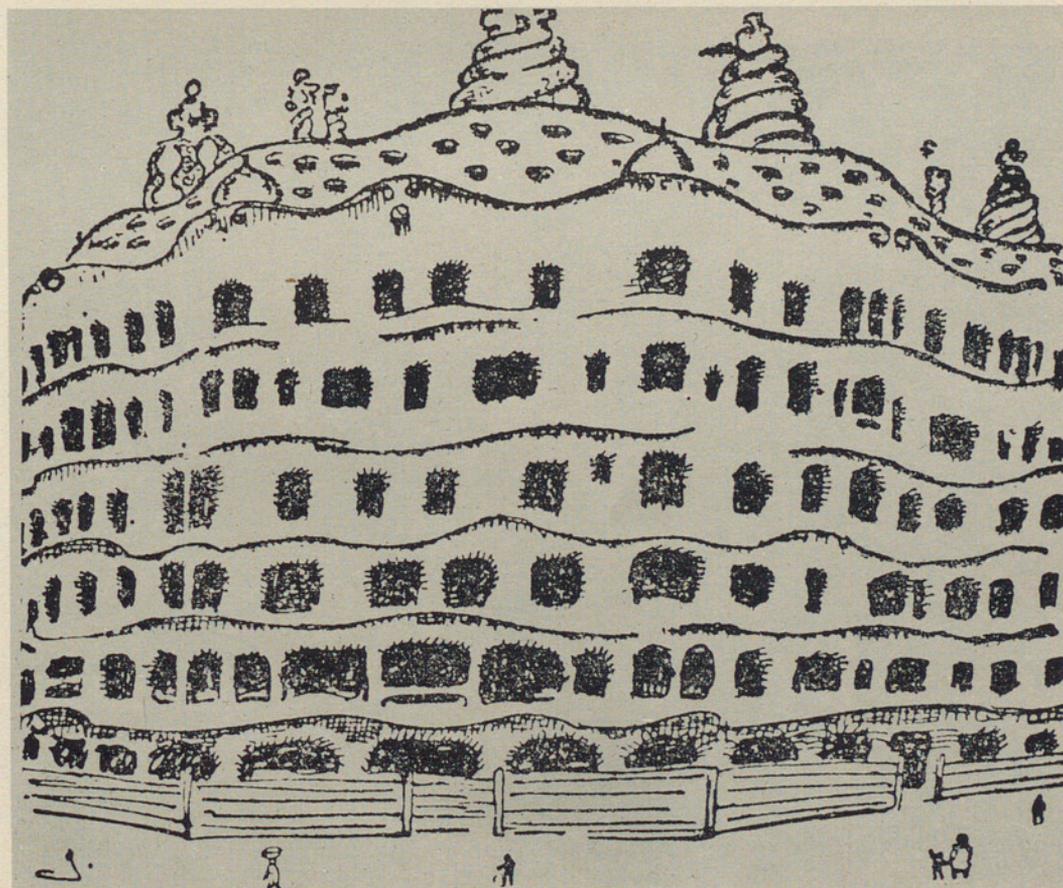


Fig. 152.—PLAZA DEL CAMPO, AGUAFUERTE POR CASTRO GIL.

Fig. 153.—JUNCEDA: DIBUJO ALUSIVO AL EDIFICIO DE NUESTRA FIGURA 32.

INSTITUTO AMERICANO DE ARTE ESPAÑOL

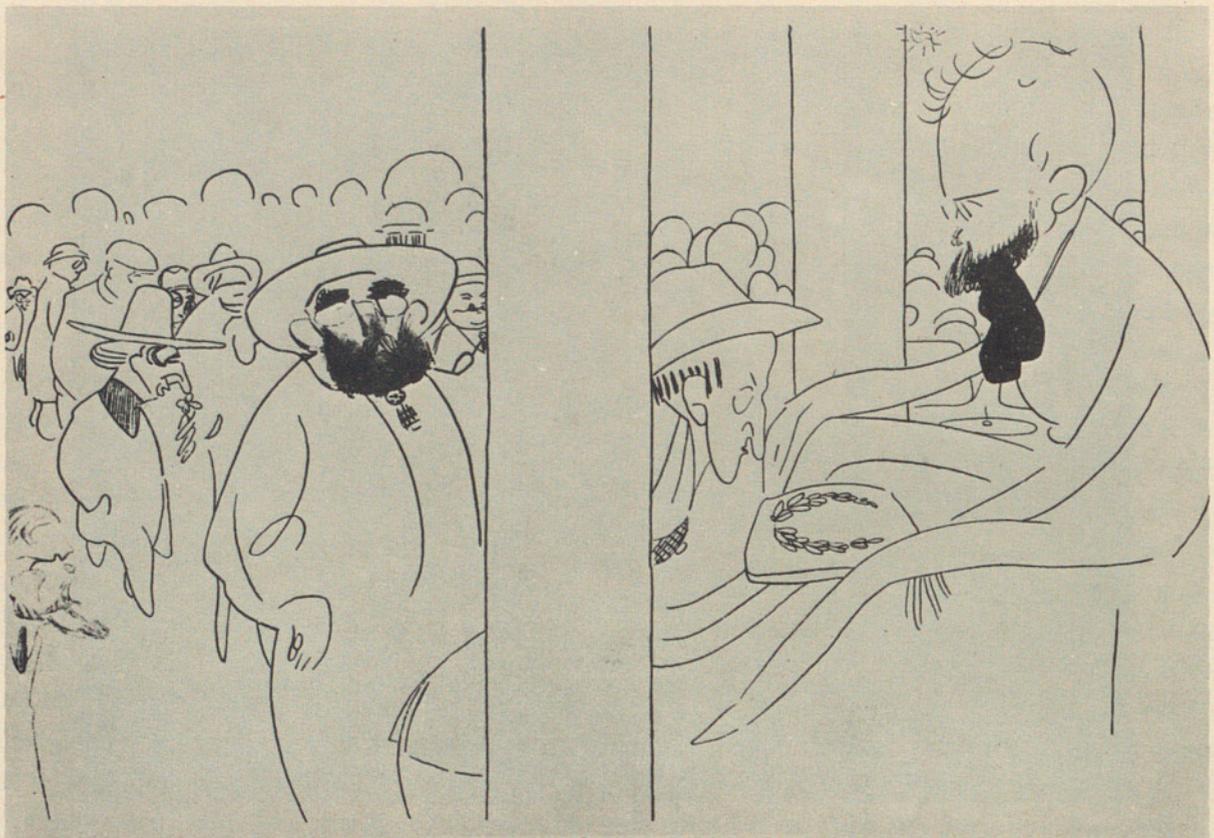


Fig. 154.—BAGARÍA: HOMENAJE A CLARÁ.
MODERNISTA, POR HOMAR.

Fig. 155.—BARCELONA, CASA LLEÓ MORERA: MOBILIARIO Y DECORACIÓN
MODERNISTA, POR HOMAR.

como Francisco Esteve Botey, que obtuvo la medalla de oro de la Exposición Internacional de Barcelona, de 1929, por su tríptico *Barcas en el puerto*. La nómina podría multiplicarse sin esfuerzo. Un riesgo común acechaba a todos los grabadores, tanto los mencionados como los omitidos, y era la propia seducción del procedimiento, que a menudo se convertía en puro virtuosismo con perjuicio del contenido. De que ello pudiera conducir al amaneramiento hay abundantes pruebas, pero, obviamente, todo ello quedaría superado cuando los grabadores — siempre con programa estético tradicional — se inclinasen hacia una directriz efectivamente novecentista. En fin, lo que en este lugar interesaba era dar noticia del progresivo incremento de una técnica noble.

La ilustración, sobre todo de revistas y de otras publicaciones periódicas, autorizó una infinidad de actuantes, con frecuencia muchos de ellos permaneciendo en una situación intermedia entre pintor y dibujante o mero ilustrador. Tal es el caso de Francisco Sancha (Málaga, 1878-Madrid, 1936). Como ilustrador de temas madrileños castizos, preferentemente de escenarios excéntricos y de barrios modestos, no ha tenido igual, debiéndosele considerar en algún modo un antecesor de Eduardo Vicente. Pero también llevó semejantes temas a la pintura, a la buena pintura, actuando con verdadera gracia y con pleno dominio de sus inconfundibles personajes. Recordemos que obtuvo segundas medallas en las exposiciones nacionales de 1908 y 1910. Sancha colaboró muchas veces en "Blanco y Negro", posiblemente la publicación gráfica que congregó más firmas de esta especialidad y que tuvo el honor de contar entre ellas, muy fugazmente, a Juan Gris. Otras eran Huertas, Regidor y Méndez Bringas, siempre dentro de un tono burgués y pasadista que no cambiaba lustro tras lustro. Ninguno de ellos era comparable a Sancha, pero sí lo fue José Robledano (Madrid, 1884-1958), en ocasiones pintor, en otras dibujante, en no pocas caricaturista.

El dibujante paralelo, en Barcelona, era Ricardo Opisso y Sala (Tarragona, 1880-Barcelona, 1966). Fue uno de los componentes de "Els Quatre Gats" y, consiguientemente, amigo de Picasso. No dejó de contar con su etapa parisiense, pero lo mejor de su obra fue de inspiración barcelonesa, realizada con auténtica gracia y con pleno dominio del dibujo. Si Opisso repartió sus dotes entre el dibujo costumbrista y el inmediato a lo caricatural, esa misma tónica fue la de su compañero Juan García Junceda, más conocido por su solo segundo apellido (Barcelona, 1881-Blanes, 1948). Sus dibujos, numerosísimos, fueron bien populares en Cataluña, en no menor medida que los de Opisso (fig. 153).

Tras este pequeño inciso barcelonés, y dentro de su cronología, la de los años veintes, se registra en Madrid una serie de nombres dedicados al dibujo publicitario e ilustrativo muy selecto, y cuyos principales firmantes fueron Salvador Bartolozzi, Federico Ribas, Roberto Martínez Baldrich, E. Varela de Seijas y Rafael de Penagos, cada uno con estilo propio, muy suelto y ágil de líneas. Rafael de Penagos fue autor de uno de los carteles anunciadores de las exposiciones de Sevilla y Barcelona. Otro, no menos notable, sería obra de José Rojas Assens.

Algunas palabras acerca de la caricatura. No era género que tuviese cabida en las exposiciones nacionales, y para remediar este desamparo y tratar de elevar el concepto un poco peyorativo que se abrigaba contra este género, el crítico de arte José Francés fundó en 1915 una institución sucedánea, los Salones anuales de humoristas, que perseveraron durante no pocos años. Tenían el grave defecto de ser a medias efectivamente humorescos y a medias extremadamente serios o, por lo menos, exentos de gracia. Y si la idea en sí misma era acertada, la realidad era que la prensa diaria ya servía cotidianamente a cualquier lector de dos o tres diarios

una buena entrega de la exposición ideal. Es menester dedicar un recuerdo a aquella época de excelentes caricaturistas que se llamaron, por veraz apellido o por seudónimo, Manuel Tovar, Joaquín Xaudaró, Sileno, Tito, K-Hito, etc., colaboradores, no solo del diario y de la revista gráfica, sino de otras muchas publicaciones que desaparecían y desaparecían con febril celeridad. Pero de entre todos ellos destaca un nombre muy superior, y es el de Bagaría.

Luis Bagaría (Barcelona, 1882-La Habana, 1940) comenzó como pintor, y con tal consideración acudió a alguna exposición nacional, como luego decoraría con pinturas murales la cercevería madrileña "El Cocodrilo". Pero su principal vena era la caricatura, que prodigó sobre todo en la revista "España" y en el diario "El Sol". Sus líneas, rotundas y curvas, de extraordinaria agilidad y poderío de dicción, no se parecían a ningunas otras, y demandan para su autor el título de primer caricaturista de España (fig. 154).

Tanto Bagaría como otros de los humoristas citados continuarán actuando en el período siguiente, en que variarán las tónicas del género y se agudizará su politización.

Hasta Bagaría nos ha traído una exploración que comenzó con Sorolla y que ha revisado multitud de nombres, ilustres los más, interesantes siempre por los motivos que fueren. Se dejan expuestos los de los más certeros investigadores de la línea y del color, y la revisión queda a punto para enlazar con el ciclo que le sucederá, sin grandes cortes, pero sí algunos decisivos. Ello es precisamente lo deseable, tanto en el arte como en cualquier otra nobleza expresiva: Que la variante — indispensable — se produzca mediante inequívoca y suave condición de trances, y no violentamente, a menos que la violencia se deba a la acción de un genio como Picasso. Pero a los sucesivos traumatismos — automáticos — de éste ya estamos acostumbrados.

D) BREVÍSIMA OJEADA A LAS ARTES APLICADAS

Ha de ser, en efecto, muy breve y apresurada, porque no sería razonable que, luego de prescindir de la mención de muchos arquitectos, escultores y pintores, así como de grabadores y dibujantes, se presentase con holgura a los autores de las artesanías diversas. Lo que sobre todo importa es dar una idea todo lo exacta que pueda ser sobre el talante general de estas artes en el ciclo que se historía.

El arte modernista catalán fue, en puridad, el último gran esfuerzo de artesanía homogénea en cuanto a estilo y exigente en lo que se refiere a calidad, hasta el punto de que su comentario debería unirse al de la arquitectura del mismo signo. No olvidemos que el movimiento modernista nacía internacionalmente bajo la imperiosa necesidad de restaurar la nobleza de las artesanías. Así, mientras en Madrid y otras ciudades españolas los interiores continuaban ofreciendo el mismo aspecto recargadísimo de los últimos decenios decimonónicos, con plantas de estufa, muebles ultra pomposos y multitud de feos cachivaches, lo catalán era otra cosa. Podía gustar o displacer, pero era fruto de una de las más concienzudas artesanías posibles. Ya se vió que tanto Gaudí como Puig y Cadafalch acostumbraban a diseñar elementos decorativos de hierro, y el primero, hasta muebles. Esta pluralidad de técnicas era hecho muy moder-

nista, y permitía que un mismo artífice se diera a varias de ellas. En lo referente a mobiliario, la personalidad más destacada fue Gaspar Homar (Buñola, Mallorca, 1870-Barcelona, 1953), que amuebló y decoró muchos interiores barceloneses (fig. 155), contando con el asesoramiento y la colaboración del sutilísimo dibujante Alejandro de Riquer (Calaf, 1856-Palma de Mallorca, 1920) y de José Pey (Barcelona, 1875-1956). Son muy curiosos los muebles de Homar, unas veces usando de la marquetería, otras añadiendo a esta sabida técnica bajorrelieves, sobre todo los que figuran rostros. Otros artesanos del mueble serían Alejo Clapés (1850-1920) y el arquitecto José María Jujol.

El citado José Pey y Antonio Serra Fiter (Barcelona, 1869-1932) fueron autores de muy gratas porcelanas, así como Mateo Culell (Barcelona, 1879-1943) y José Aragay (1890-1973) sobresalieron en la producción cerámica. Fueron muchos y cuantiosos los orfebres, tanto los hermanos Masriera como los Carreras, interpretando unos y otros a la perfección, dentro de toda identificación con la menudencia de un dije o un pendeloque, el estilo prevaleciente de la arquitectura. Personalidad que no conviene olvidar es la del polifacético Adrián Gual (Barcelona, 1872-1944), litógrafo, comediógrafo, director escénico, decorador, proyectista de obras de arte aplicado en no importa qué técnica o materia. Realmente, mucha de la obra de Gual, como la del escenógrafo Salvador Alarma, rebasa el campo de las artes menores para incorporarse, de hecho, a la arquitectura. Por el contrario, Ismael Smith (Barcelona, 1886), para el que algunos críticos han pretendido la calificación de escultor del Modernismo, no rebasa ciertamente la categoría de autor de bibelots, más o menos adornados por la gracia.

La actividad modernista en las artes industriales fue copiosísima, en tanto perduró este movimiento, y se puede considerar uno de los grandes honores del mismo. No ocurrió otro tanto en el resto de España, donde la desorientación fue absoluta. La arquitectura del eclecticismo podía salvarse mediante valores específicos de determinados edificios, pero sin poder comunicar estilo — pues no lo había — a las piezas menores. Y recuérdese que el arte decorativo contaba con sección propia y con las recompensas consiguientes en las exposiciones nacionales. Pues bien, repasando la lista de estas recompensas durante el primer cuarto del siglo es imposible componer un panorama ni medianamente homogéneo ni constitutivo de una estética dada. Se pueden hallar, sí, solitarias piezas magistrales junto a otras absolutamente rechazables, unas y otras bien expresivas de la desorientación general. Mientras tanto, selectos ceramistas como Daniel Zuloaga o Juan Ruiz de Luna se esforzaban por acomodar técnica de tan gloriosa tradición a las necesidades actuales, con muy varios resultados, y otro tanto acaecía con la rejería o con la orfebrería. Por ejemplo, una copa de plata y oro, por Carmen Suárez de Ortiz, premiada en la Nacional de 1922, era trabajo exquisito, pero por ninguna manera expresivo de nuestro siglo, sino del XVI.

Un recorrido por las exposiciones privadas madrileñas del mismo tiempo no deja de contener mención de obras de la especie que nos importa, pero, en general, no sólo carecen hoy de interés, sino que es dudoso lo obtuvieran a su debido momento. Allá por los años veintes estuvo muy en boga el batik, o procedimiento extremooriental para teñir tejidos de tonos multicolores y con resultados en cierto modo casuales. No pasó de experimento de moda y sucumbió prontamente. En suma, el ciclo cronológico terminado de exponer no pudo — aparte la cohesión modernista — evadirse del marasmo en que habían caído nuestras artes aplicadas a lo largo de todo el siglo XIX. Pero con esta sentencia negativa no se termina la revisión, porque hubo otro perjuicio mayor, y fue el del mobiliario. Veamos:

En fecha ignorada — o que es preferible ignorar — comenzó a proliferar por toda España el mueble mal llamado estilo del Renacimiento Español. Por demás está asegurar que esas sillas, mesas, sillones, aparadores y armarios jamás se fabricaron en nuestros siglos XVI ni XVII, ni podían haberlo sido con tan perverso gusto. Los medallones con carátulas de guerreros, repetidas hasta la obsesión, los torneados, en fin, todos los ingredientes que eran necesarios para la abusiva falsificación pudieron darse aisladamente y en algún caso en modelos de los dichos siglos, pero jamás con tan siniestro talante. Creo que todavía se continúan fabricando estos engendros, que hacia 1920 eran inevitables en casi cualquier interior español, adinerado o modesto, ya que el falsísimo renacimiento contaba con toda una escala de precios. A partir de la fecha indicada también existió otra modalidad, copiada de Francia, la de los muebles decorados con un raro estilo sedicentemente moderno que, en suma, no fue sino la base estética de la Exposición de Artes decorativas de París, en 1925. Por un momento, parecieron un poco menos horribles que los burdos propósitos renacentistas, pero pronto se vió su inanidad, su ausencia de gracia, su frívolo aspecto que ni siquiera se escudaba en algunas excelencias de talla en madera como las que alguna vez se daban en las bichas y carátulas de lo que desde renacimiento, un fácil humorismo convirtió en "estilo remordimiento". Pero ya se ha dicho demasiado sobre tal equivocación.

Como artesanía que supo mantener su tradición, acaso tan solo convenga hablar de la Real Fábrica de Tapices, bien asesorada por Manuel Benedito. Sin embargo, sus precios de tapices y alfombras no permitieron considerar como común esta industria, casi reservada para edificios oficiales.

LOS AÑOS DE LA GRAN VOCACION NOVECENTISTA (1925/27 - 1939)

A) LA ARQUITECTURA

LA CITA CON EUROPA. — Es necesario reconocer que la arquitectura española del primer cuarto del siglo no pudo ofrecer sino el programa libérrimo del modernismo — y no en todo el territorio nacional — ni más talante de creador poderoso que el de Gaudí. Pero los postulados modernistas, de cronologías tan concretas como caducadas, habían desaparecido de Europa hacía tiempo para dejar paso al desarrollo de una arquitectura racional, severa, desnuda, más pendiente de su eficacia y más consagrada a su función que preocupada de revestirse con ayuda de ornamentos superfluos, a menudo no otra cosa que viles disfraces de una nobleza estructural. En verdad, no cabe a España la gloria de haber iniciado esta arquitectura, pero sí tenía la obligación de aceptarla y de acudir a la cita con Europa a la que rara vez habíamos faltado en nuestra historia. La diferencia con respecto a otros tiempos radicaba en el mal gusto, en el creciente mal gusto de nuestras clases dirigentes, tanto del dinero — sin el que no puede haber arquitectura ni cosa parecida — como del estado. E incluso otras clases sociales de menor responsabilidad, pero no exentas de voz, se rebelaban ante la posible aparición de una arquitectura limpia y noble no por otra causa que por la de la pureza de sus propias líneas. Habían hecho demasiado estrago los chirimbolos, las cornisas, el falseamiento — llevado hasta la caricatura — de los órdenes clásicos, y todas las innobles licencias que arruinaban el aspecto de nuestras construcciones. Termináronse los ya mencionados ministerios de Marina y de Instrucción Pública, por Javier de Luque, lo que demostraba cual era la inclinación estatal. Bien. Ya, hasta los más legos comprendían cuán horroroso era el último de los edificios en discusión. Sobre todo, la juventud, forzosamente inoperante.

Pero la cita con Europa, y con ella, la renovación de la arquitectura española, era inaplazable, y si otros se gozaban en retrasarla, serían los propios arquitectos los que, de un modo u otro, tomaran la iniciativa, acaso recabando total libertad de acción en encargos de no mucha cuantía presupuestaria. Estos arquitectos, no numerosos, pero sí absolutos artistas, entusiastas convencidos de la razón que les asistía, eran hombres nacidos entre 1891 y 1900, y que, aproximadamente, habían recibido sus títulos entre 1918 y 1922. Por consiguiente, quedaban

dentro de la misma línea generacional de otros innovadores de la literatura española, y pueden ser llamados Generación de la Dictadura o Generación de 1925. Su capacidad de ilusión, su entrega total, su devoción a una causa justa y — aquí no se podría olvidar — su jerarquía estética aseguran bien que no introducían en España una moda, sino nada menos que el estilo de nuestro tiempo. Y así lo hicieron, y grandísima ha de ser la gratitud que les debamos por la indiscutible hazaña.

Y sabremos de sus nombres y de sus obras, las más notables de la arquitectura española de nuestro siglo.

FERNÁNDEZ SHAW. — Casto Fernández Shaw (Madrid, 1896) es considerado normalmente como el adelantado de la nueva arquitectura. En efecto, después de la obtención de su título en 1919 había comenzado prontamente sus actividades profesionales, con construcciones tan cuantiosas como el salto de aguas de El Carpio (Córdoba), de 1922, hecho en colaboración con el ingeniero Carlos Mendoza. Se trata de la primera arquitectura eminentemente utilitaria concebida como obra de arte, con gratas reminiscencias hispano-musulmanas. A continuación, en 1927, Fernández Shaw construye las estaciones de gasolina para la compañía de Petróleos Porto Pi de la calle de Alberto Aguilera (fig. 156) y de la Carretera de Aragón, estructuras que sorprendieron por su atrevimiento de líneas, sus marquesinas en voladizo y sus torres. Eran los primeros edificios funcionales de España, y no sólo por coincidencia habían venido a amparar otras muy concretas funciones, las relativas a la velocidad. La carrera posterior del ilustre arquitecto no desmentiría sus comienzos. En 1929 participa en el concurso para la construcción del aeropuerto de Barajas con una estructura muy interesante; en 1931 alza, también en unión de Carlos Mendoza, el salto hidráulico del Jándula, en 1934 proyecta la estación de enlaces ferroviarios en el solar entonces ocupado por la Casa de la Moneda, viejo edificio que no ha desaparecido hasta años muy recientes. Y, aparte muy determinadas obras como el Cine Coliseum, cuyos planos firmó en compañía de Muguruza, o el Banco Hispano de Edificación, todo el repertorio de Casto Fernández Shaw ha consistido en construcciones soñadas e irrealizables, a base de ciudades aerostáticas, espirales, ovoideas, helicoidales, y fantasías de estirpe más o menos futurista, como el Faro de Colón, en Santo Domingo. No en vano era hijo de un poeta, Carlos Fernández Shaw. La arquitectura de don Casto fue, en grandísima proporción poética y fantástica. La que correspondía a uno de los precursores.

BERGAMÍN. — Muy diferente sería la inspiración del ilustre Rafael Bergamín (Madrid, 1891-Madrid, 1971), cuyo título de arquitecto data de 1918, un año antes que el de Fernández Shaw. Su obra maestra fue la casa construida en 1928-29 para el Marqués de Villora en el número 130 de la calle de Serrano, de Madrid (fig. 157). Si un edificio privado, y como tal, de reducida monumentalidad, merece y ha merecido siempre una alta consideración estética, ello se debe a la exquisita dosis de equilibrio que Bergamín puso en su construcción. Él mismo aludiría más tarde, comentándolo, a sus fines, “eliminación del ornato superfluo y funcionalismo que respondiera íntegramente a las necesidades”. No utilizó sino ladrillo visto, material cuyo reiterado efecto visual había tenido ocasión de comprobar en una visita a Holanda. Por desgracia, esta casa, que merecía por todo concepto haber sido conservada en su integridad prístina, como exponente del primer momento de nuestra arquitectura limpia, ha sido alterada mediante la incorporación de nuevas alas y desprovista de su ejemplaridad programática.

Por lo demás, Bergamín fue autor de la mayor parte de las residencias unifamiliares de la colonia de El Viso (fig. 158), un barrio de arquitectura absolutamente perfecta aún hoy día, y que puede suponerse cuánto más sorprendería en el momento de seralzada. Era y es, sencillamente, el módulo ideal para el vivir perfecto de una familia, no importa de qué economía. La circunstancia de que estas residencias fueran habitación de muchos intelectuales, escritores y artistas dice mucho acerca de la solidaridad que pronto se impuso entre estas minorías cultas y los arquitectos de la nueva orientación.

GARCÍA MERCADAL. — Las construcciones hasta ahora mencionadas no habían originado polémicas, pero tal honor correspondería a otra de extremada importancia, que debe considerarse, falseando un poco la cronología, como el manifiesto primero de la arquitectura racionalista española. Y su autor sería Fernando García Mercadal, nacido en Zaragoza el 5 de abril de 1896, alumno en su ciudad natal de los hermanos Maristas, luego de la Escuela de Arquitectura de Madrid, número uno de los titulados en 1921. En 1923 concurre a las oposiciones para el Premio de Roma — tema, proyecto para un templo a San Isidro —, lo obtiene, y pasa cuatro años recorriendo Europa y enterándose muy concienzudamente de lo que fuera la novísima arquitectura. Regresa a España en 1927 y la ciudad de Zaragoza, que se preparaba para solemnizar, al año siguiente, el primer centenario de la muerte de Goya, le encarga un monumento conmemorativo del egregio pintor. García Mercadal aceptó de buen grado, pero imponiendo condiciones, como las de prescindir de toda especie de estatuas y de obtener plenos poderes para crear el monumento a su propio arbitrio. Provisto de ambas clases de visto bueno, apareció el Rincón de Goya, en Zaragoza, edificio que no podía convocar sino a sorpresa (fig. 159). García Mercadal había logrado en él una estructura de una simplicidad verdaderamente genial, barriendo todos los precedentes de maquinación conmemorativa y trazando un edificio de cuatro ámbitos con eje discontinuo, ámbitos muy bien diferenciados en el movimiento vertical. Era la obra más revolucionaria que pudiera concebirse, algo así como un resumen de lo visto en Europa por el gran arquitecto aragonés. Bien se puede entender que complugo a pocos, y que en Zaragoza no escasearon las críticas, los chistes y las facecias. Algún periodista dijo con malísima intención: “No, si el monumento es bueno. Lo que ocurre es que no lo han desembalado todavía”. Así, la excelente idea de Mercadal, la de discurrir una biblioteca y sala de exposiciones de contenidos goyescos, quedó sin llevarse a efecto. Lo que poco importaba, porque lo sustantivo, el gran paso hacia adelante, ya estaba dado. Es posible que la crítica de arquitectura haya observado algún defecto en esta construcción, pero no la suscribiremos en la presente información panorámica.

García Mercadal continuó, durante la República, proyectando importantes construcciones, tales como la Biblioteca a instalar en el Parque del Retiro (1932) o el Museo de Arte Moderno (1933) que se pensaba erigir en la Castellana — primer proyecto de los muchísimos a que ha convocado tal institución — y al que también concurrió Fernández Shaw. Ello aparte, no se puede desconocer en García Mercadal su constante y animosa actitud de polémica y defensa de la verdadera arquitectura novecentista, ya fuera desde las páginas de la revista profesional “Arquitectura”, ya desde otras publicaciones. Él fue el promotor de la encuesta publicada por “La Gaceta Literaria” de 15 de abril de 1928, importante para su tiempo por el prestigio intelectual que poseía esta publicación, pero cuyas contestaciones acerca de la nueva arquitectura — respondieron José F. Ráfols, Rafael y José Bergamín, Casto Fernández

Shaw, Luis Lacasa, Secundino Zuazo, Manuel Sánchez Arcas, Antonio Espina, Ernesto Giménez Caballero, Carlos Arniches y Martín Domínguez — resultan, a los casi cincuenta años de su aparición, bastante decepcionantes.

BLANCO SOLER. — Luis Blanco Soler (Madrid, 1894), con título de arquitecto desde 1918, se debe considerar como de convicciones más sosegadas que García Mercadal, según se muestra en su Residencia de Estudiantes de la Fundación del Amo, que existió a la entrada de la Ciudad Universitaria de Madrid, y que construyera en colaboración con Rafael Bergamín. Se trataba de un edificio de gran pureza de líneas, exento de cualquier exageración, por el contrario, muy ponderado. Acabado en 1929, duró poquísimos años, ya que desapareció por completo en 1936. Otra construcción importante de Blanco Soler y Bergamín fue el hermoso Hotel Gaylord's, igualmente desaparecido, y de ambos, también, el conjunto de viviendas unifamiliares de la Colonia Residencia, de los años 1931 a 1933. En realidad, las construcciones más personales de Blanco Soler, siempre acendrado partidario del arte nuevo, son las posteriores a la guerra.

ARNICHES Y DOMÍNGUEZ. — Si se traen juntos los nombres de estos dos ilustres arquitectos no es por menospreciar la actuación de cada uno de ellos sino, antes bien, para corroborar la unión voluntaria de ambas firmas en algunas de sus más considerables obras, de las verdaderamente sustantivas en la historia que aparece ante nosotros. Y ninguno de ellos carecía de personalidad propia. Carlos Arniches (Madrid, 1897-1955), hijo del gran sainetero homónimo, cuenta en su haber exclusivo con obras tan selectas como la Residencia de señoritas estudiantes, alzada en 1932 en la calle de Fortuny, de Madrid. Pero fue normal su colaboración con otro colega de idénticos años y de la misma promoción de 1922, Martín Domínguez (San Sebastián, 1897-Cornell, U. S. A., 1970). La colaboración, no acabada hasta el exilio de Domínguez, había comenzado en 1924, al ganar ambos el premio para la construcción y decoración del café Granja El Henar, en la calle de Alcalá. Hoy, este nombre dirá poca cosa a las generaciones jóvenes, que quizá solo tengan idea de su condición de cenáculo literario en que tanto sonaron voces con palabras geniales, las de Unamuno y Valle Inclán. Y la Granja El Henar merecía esta distinción, por su grata reminiscencia — sin remedos ni pastiches — de alguna hostería de nuestro siglo XVI. La colaboración entre Arniches y Domínguez continuó con dos construcciones ejemplares, las del Instituto Escuela y la Residencia de Señoritas (fig. 160), obras de 1932-33, recomendables por la naturalidad con que lo que había comenzado por ser atrevida vanguardia se nacionalizaba al amparo de la generosa inclinación del nuevo régimen para con las construcciones pedagógicas. Aún otra prenda de esta colaboración habría de ser el Hipódromo de la Zarzuela, esta vez con la firma de Torroja, por lo que retrasaremos su comentario hasta llegar al de tan trascendental figura. Y, en unión de Zuazo, el precioso Café Zahara, también desaparecido, en la Gran Vía. La obra cuantiosísima de Martín Domínguez en varios países americanos, tras su exilio, exige un estudio bien detallado, pero se aparta del ciclo cronológico que se razona en este capítulo. Quede en él el mejor de los recuerdos merecidos por Carlos Arniches y Martín Domínguez.

CIRPAC, GATCPAC, GATEPAC. — Estas tres palabras integradas por siglas, muy al estilo de aquel tiempo, son de obligatorio intercalado en nuestra historia por lo que significaron de

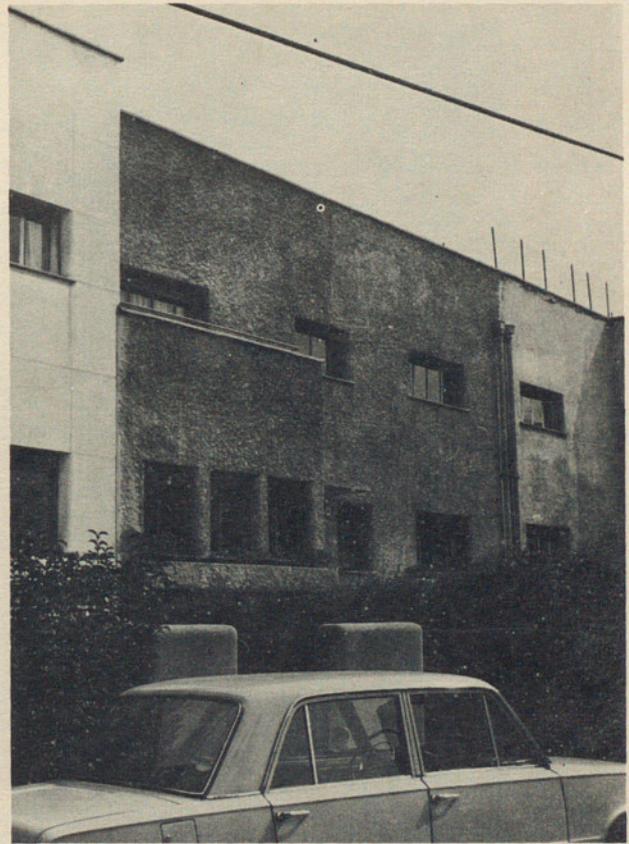
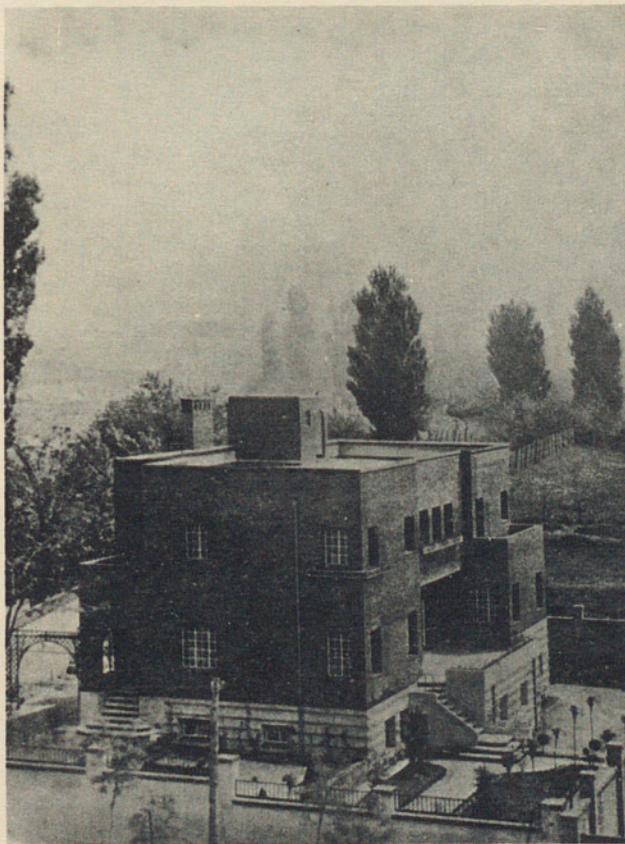
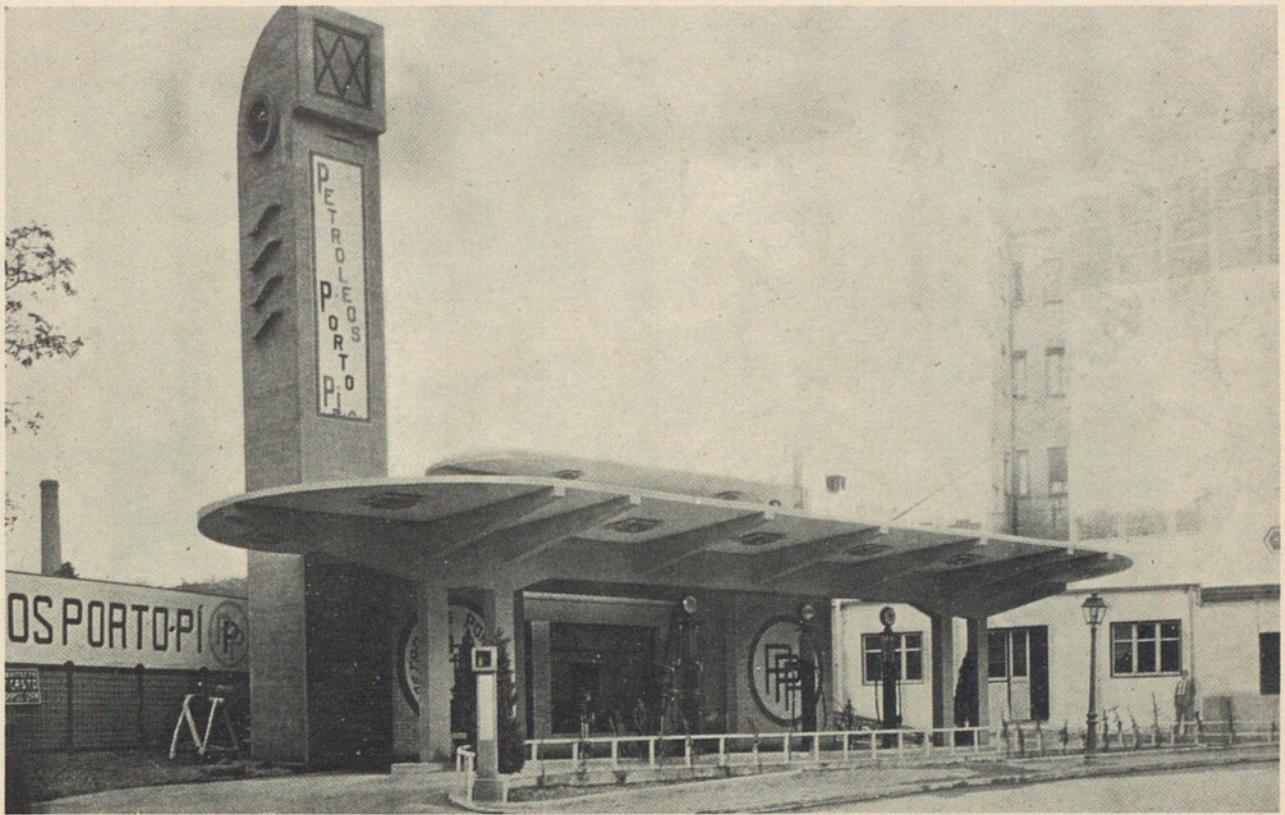


Fig. 156.—ESTACIÓN DE SERVICIO, EN MADRID, POR FERNÁNDEZ SHAW (DESAPARECIDA). Figs. 157 y 158.—CASA DEL MARQUÉS DE VILLORA Y OTRA EN LA COLONIA DE EL VISO, EN MADRID, POR BERGAMÍN.

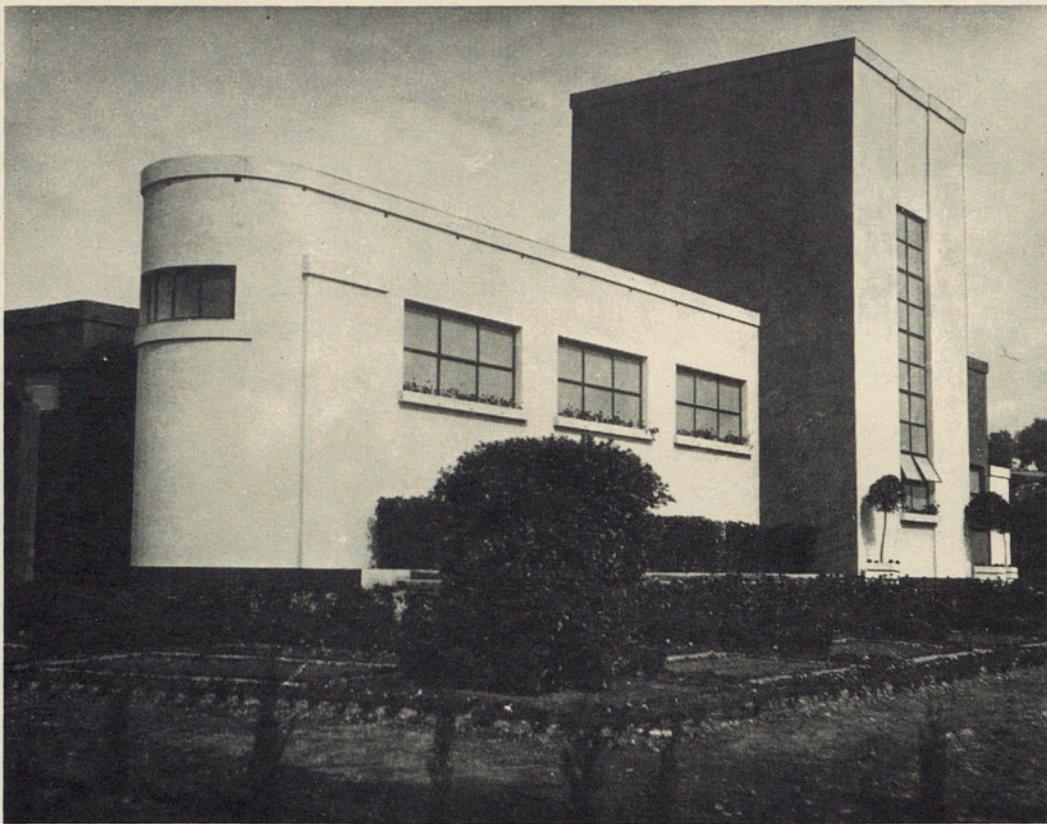


Fig. 159.—ZARAGOZA: RINCÓN DE GOYA, POR GARCÍA MERCADAL. Fig. 160.—MADRID: RESIDENCIA DE SEÑORITAS, POR ARNICHES.

feliz revulsivo para la arquitectura española, de cohesión de sus renovadores y de protesta contra todas las vejezes y rutinas. Veamos si se descifran las siglas.

En 1928, y con motivo de una reunión de arquitectos en el castillo de Sarrac (Suiza), se había fundado el CIRPAC, esto es, Comité Internacional para la Resolución de Problemas de Arquitectura Contemporánea. No era dudosa la orientación, decididamente racionalista, de esa asociación, preocupada fundamentalmente por plantear la nueva arquitectura sin segregarla de los acuciantes problemas económicos y sociales de su entorno, confiando su eficacia al buen funcionamiento de CIAM o Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna. Los únicos españoles que asistieron al acto fundacional fueron Fernando García Mercadal y Juan de Zabala. El primero, particularmente, a la vez que su colega barcelonés José Luis Sert, no pararon hasta poder fundar en España la filial correspondiente, que llevaría doble nombre, catalán y castellano. El GATCPAC significaría Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, y el GATEPAC, lo mismo, cambiada la palabra catalanes por la de españoles. La asociación nació en Zaragoza el 26 de octubre de 1930, habiendo asistido a la reunión fundacional Fernando García Mercadal, Víctor Calvo, Felipe López Delgado, Luis Vallejo, Joaquín Labayen, José Luis Sert, Sixto Illescas, Ricardo de Churruga, Germán Rodríguez Arias, Pedro Armengou, José Torres Clavé, Cristóbal Alzamora y Manuel Subiño. Se acordó que el GATEPAC tuviera la triple capitalidad de Barcelona, Madrid y San Sebastián, los focos más caracterizados del movimiento.

En nuestros días, Juan Daniel Fullaondo ha sintetizado de modo tan agudo el contenido ideológico del Gatepac que parece aconsejable hacer nuestras sus palabras en tal sentido. Hélas aquí:

“¿Qué significa el GATEPAC?

a) En primer lugar, el primer intento en la elaboración de una poética racionalista, comprometida, coherente, alejada de los vaivenes de la superficialidad del gusto, de la evocación estilística. Una metodología. Una actitud. Una cultura. Una forma de afrontar el hecho arquitectónico desde el principio hasta el final.

b) En segundo, una potenciación del afán singular dentro de la escala del grupo, un autoestímulo y una defensa, un intento de trascendencia del particularismo dentro de la escala crítica, estimulante, analítica, defensiva y agresiva que suministra la conciencia colectiva del “nosotros”.

c) Una visión de la arquitectura dentro del contexto de la sociedad, un contexto, unas estructuras ante las que urge el testimonio, la elección, el compromiso. Desaparecía el arquitecto como técnico aislado, moral y socialmente agnóstico, abstraído de las repercusiones éticas. Emerge la visión del choque frontal entre este técnico con el discurrir de los procesos de la sociedad.

d) El requiem definitivo del aislamiento español. La cultura arquitectónica española se nos aparece como una obligada derivación de un sentir internacional. Y las fuerzas necesarias para la vitalidad de su desarrollo deberán provocarse según una conexión íntima, directa, inmediata, con el acontecer contemporáneo.

e) La puesta al día. La incorporación de los más avanzados expedientes del momento, de la vanguardia espiritual y cronológica, al quehacer de cada día”.

El análisis suscrito de los objetivos del GATEPAC no hubiera podido formularse con esta lucidez si a los propósitos del mismo no hubieran acompañado las realizaciones. La principal

fue la publicación de una revista trimestral, "A.C." (Documentos de Actividad Contemporánea) (fig. 161) cuyo primer número data del primer trimestre de 1931, así como el último vería la luz el 15 de junio de 1937. La revista se fechaba en Barcelona-Madrid-San Sebastián y operaba con una admirable valentía y con una razonada crítica, tanto en la defensa de los postulados de la nueva arquitectura como en la ridiculización del pingorote, del chirimbolo, de los errores de las espantosas construcciones que no nacían de acuerdo con unas necesidades vitales, saludables, plegadas a su función. Y que, además, como todo lo feo e inútil, eran caras. Con especial violencia se arremetía contra las equivocadas enseñanzas de las Escuelas Superiores de Arquitectura, y se reproducían modelos que tenían que copiar los alumnos, desviados así de estudios y ejercicios mucho más importantes. Así, en el número de "A.C." correspondiente al cuarto trimestre de 1931 se protesta de que dichas instituciones docentes "aparenten ignorar que la arquitectura de una época es consecuencia de la estructura social imperante o próxima a implantarse, en esa época; que no tengan en cuenta el adelanto de la industria y natural revolución producida por el maquinismo; que olviden que producto de éste, hay nuevos materiales, y con esos materiales, nuevos métodos constructivos; que no se estudien a fondo esos materiales y sus aplicaciones prácticas, y que, en cambio, se explique un curso entero de estereotomía". Etc., etc. El GATEPAC y sus hombres comprendían certeramente que no se podía llegar a una renovación de la arquitectura si antes no eran renovados los cuadros directores de las escuelas superiores, eliminando el profesorado rutinario y sin contacto con el momento. A la par, se exaltaban las condiciones de la vivienda mínima o se exponían sus diferencias de criterio con el mobiliario moderno.

En suma, fue inmensa la eficacia del GATEPAC, nacido de su propia combatividad y de su santa razón. Y tanto mayor en Barcelona que en Madrid — y, naturalmente, que en San Sebastián — por dos razones. La primera data del día 13 de abril de 1931, en que la agrupación inauguró en Barcelona, Paseo de Gracia, esquina a Rosellón, su local social, que al mismo tiempo era tienda de mobiliario y sala de exposiciones de materiales de construcción. La segunda razón radica en que en Cataluña se inició la modalidad de trabajo de arquitectos en equipo, con la sola firma, semianónima, pero bien solvente, del GATCPAC. En esta renuncia voluntaria a prestigios de orden personal radica mucha parte de la grandeza de la asociación, inseparable del mejor momento de la arquitectura española del siglo.

Y, tras este imprescindible inciso, continúa nuestro análisis de obras.

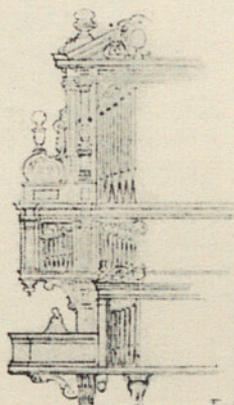
LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE MADRID Y SUS ARQUITECTOS. — Por decreto de 17 de mayo de 1927 — cumpleaños de Alfonso XIII, al que se atribuía la iniciativa — fue creada la Ciudad Universitaria de Madrid, que habría de construirse en una gran extensión de terreno de La Moncloa, entonces muy alejada del centro de la capital. El monarca conservó la presidencia de la junta, luego heredada por quien ejerciera la de la República y en este momento llevando la secretaría con gran eficacia el catedrático de la Facultad de Medicina don Juan Negrín. Dada la pluralidad de edificios que habían de integrar el premeditadamente disperso conjunto, se preveía también un reparto de colaboraciones para los mismos entre muy diversos arquitectos, todos ellos jóvenes, que comenzaron sus trabajos en 1930. El director del Gabinete Técnico era Modesto López Otero, que ya apareció en estas páginas. Tuvo éste el buen sentido de rodearse de algunos de los mejores arquitectos afectos a la nueva arquitectura, cada uno con personalidad plena, más todos ellos coincidentes en el talante general de la Ciudad Univer-

Las Escuelas Superiores de Arquitectura

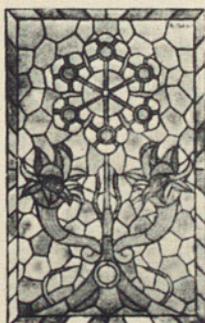
- I En las E. S. de A. se ignora quizá voluntariamente la existencia de una construcción con vida actual, producto de nuestra época, que resuelve los problemas según las exigencias del "individuo tipo" que integra hoy día la colectividad, colectividad que vive un período de profunda evolución social.
- II En las E. S. de A. se lleva a cabo lo enseñanza por un método mal llamado "académico" y nosotros creemos que semejante enseñanza "académica" tiene que desprenderse rápidamente de cuanto significa interés arqueológico, para adaptarse y propagar los procedimientos que hoy día constituyen el eje de la actual arquitectura; procedimientos con vida de hoy, que pueden servirnos de guía en el proceso evolutivo del momento actual.

POR ESTO PROTESTAMOS DE QUE LAS E. S. de A.,

- aparenten ignorar que la arquitectura de una época es consecuencia de la estructura social imperante o próxima a implantarse, en esa época;
- que no tengan en cuenta el adelanto de la industria y natural revolución producida por el maquinismo.
- que olviden que producto de éste, hay nuevos materiales y con esos materiales nuevos métodos constructivos;
- que no se estudien fondo de esos materiales y sus aplicaciones prácticas, y que, en cambio, se explique un curso entero de estereotomía;
- que no den importancia a la "standardización" de distintos elementos, cuando únicamente por ella podemos lograr la precisión (perfección maquinística), dentro del mínimo coste;
- que se nos haga estudiar externa y superficialmente todos los estilos históricos; pero no como tales, sino como algo que debemos resucitar, cuando lo interesante sería hacer resaltar las causas que los motivaron y la evolución que los creó;
- que no se nos haga adquirir una clara visión del espacio, indispensable, al arquitecto y se nos acostumbre solo a la visión en planta y alzado.
- que se ignoren las leyes de economía de espacio y coste, haciéndonos proyectar palacios y catedrales, trabajo que está en un plano fuera de la realidad.
- que confundan lamentablemente los conceptos de arquitectura y decoración y llamen pobreza a la sobriedad, a la sencillez: falta de imaginación, frialdad a la claridad, monotonía a la ordenación...

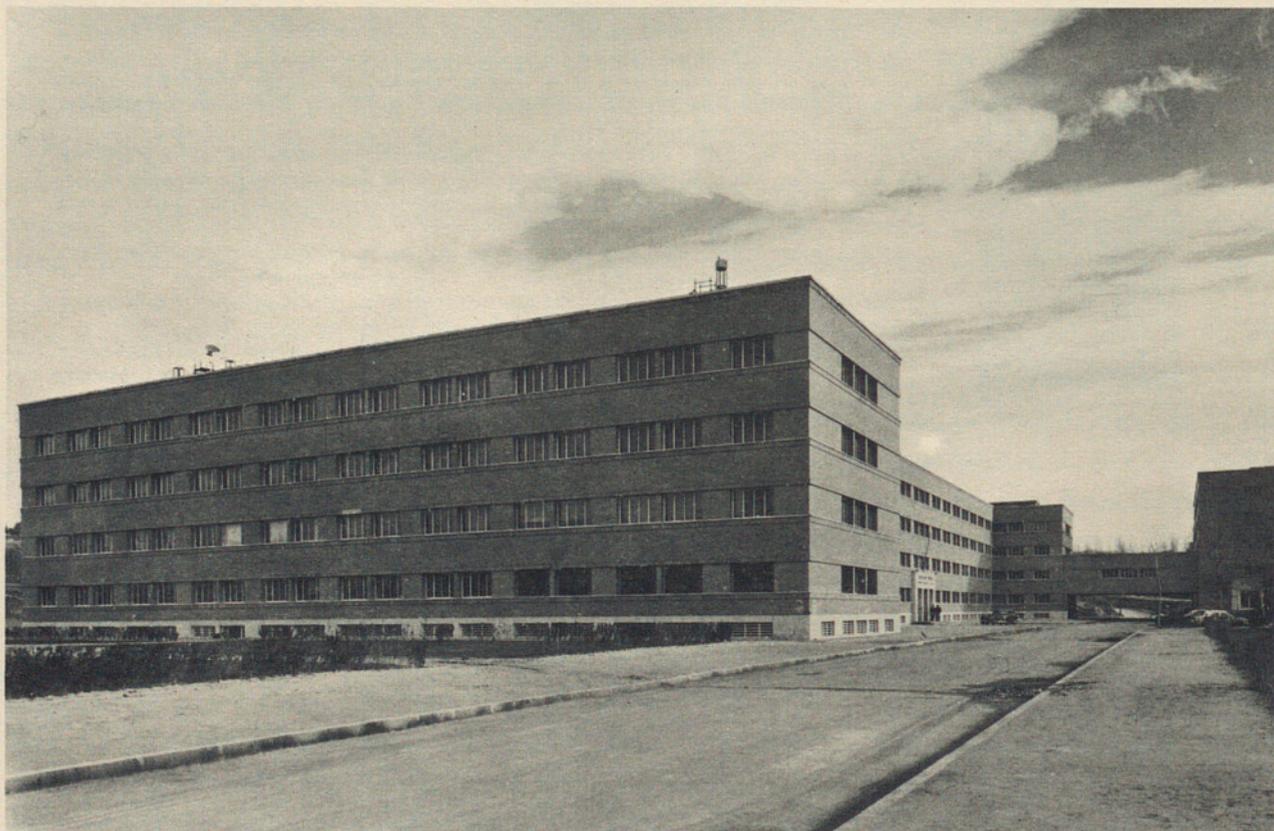


De la clase de proyectos de detalles

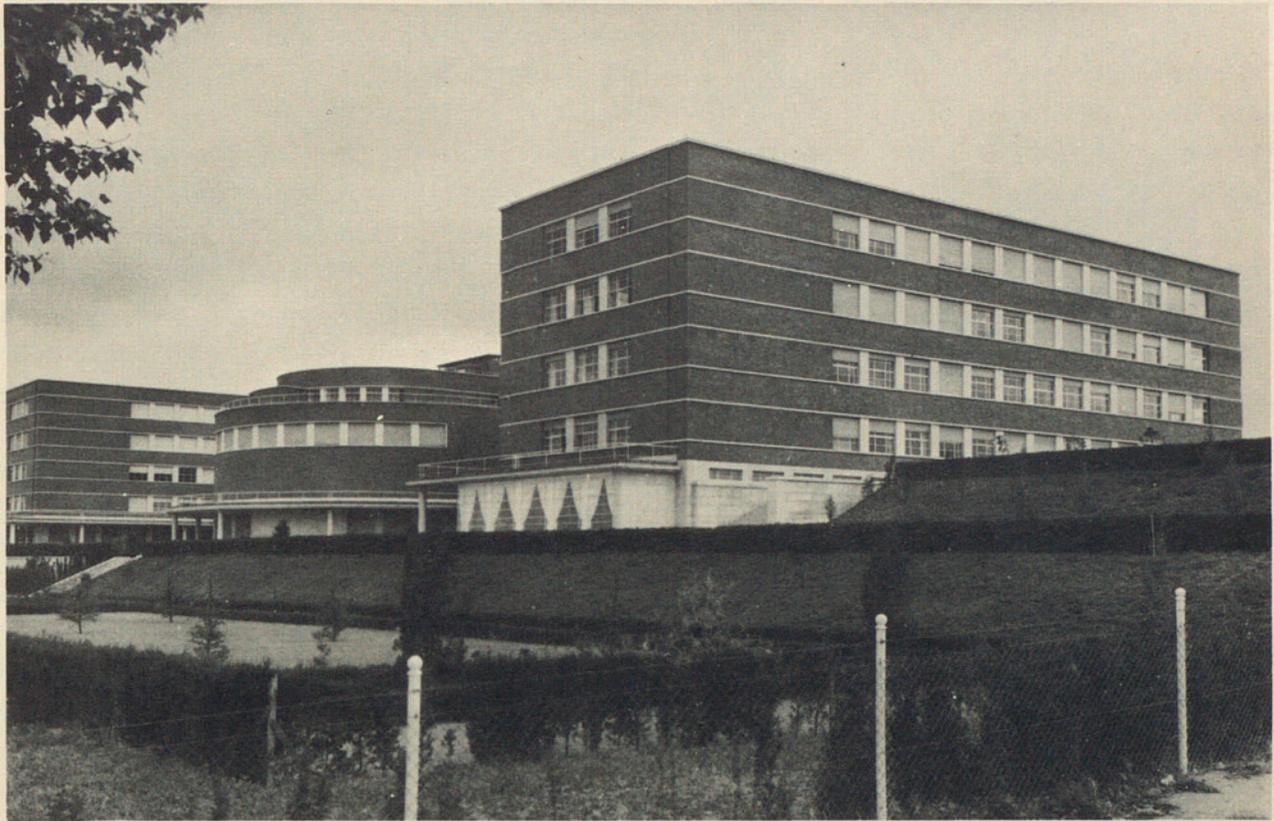


De la clase de "flora y fauna"

Fig. 161.—UNA PÁGINA DE "A. C.", LA REVISTA ÓRGANO DEL GATEPAC.



Figs. 162 y 163.—MADRID, CIUDAD UNIVERSITARIA: FACULTADES DE MEDICINA Y DE CIENCIAS, POR MIGUEL DE LOS SANTOS.



Figs. 164 y 165.—MADRID, CIUDAD UNIVERSITARIA: FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, POR AGUIRRE, Y ESCUELA SUPERIOR DE ARQUITECTURA, POR BRAVO SANFELIÚ.



Fig. 166.—BRIÑAS (VIZCAYA): GRUPO ESCOLAR, POR ISPIZÚA. Fig. 167.—BILBAO: CASA DE CORREOS, POR ZUAZO.

sitaria. Veamos quienes fueran ellos y cuáles sus obras, una de las cuales, la Fundación del Amo, por Blanco Soler y Bergamín, ya ha sido presentada.

El Pabellón de Gobierno, el Hospital Clínico y la Central Térmica fueron confiados a Manuel Sánchez Arcas (Madrid, 1895-Berlín, 1970), arquitecto riguroso y concienzudo, al que esperaba una larga carrera triunfal en Europa. De lo que construyó en la Ciudad Universitaria, es singularmente interesante la Central Térmica, con sabio manejo de volúmenes y solución de exteriores. De como construyera el Hospital Clínico basta con un testimonio: el de que siendo constante teatro de guerra en 1936-1939 y habiendo recibido millares de impactos de artillería y aviación, nada fue capaz de derruirlo. Prueba patente de la eficaz y decisiva colaboración de Torroja, que se ocupó de ese aspecto constructivo. Después de la guerra, sería reconstruido por Miguel de los Santos (1896), respetando su estructura original.

El propio Miguel de los Santos, ya conocido por varias obras, entre ellas una casa de pisos inmediata al Hotel Gaylord's, fue el autor de los edificios de la Escuela de Estomatología, Facultad de Medicina (fig. 162) y Facultad de Ciencias (fig. 163), esto es, algunos de los más definidores del conjunto. Merece particular elogio la Facultad de Ciencias, de una monumentalidad horizontal de proporciones sencillamente perfectas.

Agustín Aguirre (Madrid, 1896) construyó la Facultad de Farmacia y la de Filosofía y Letras (fig. 164), ésta la primera de todas en servir su función. Acaso, también, la de más grato exterior, con su masa roja y blanca limitada por dos alas extremas salientes y el centro enfatizado por el medio tambor de su paraninfo. El que suscribe tiene especial admiración por este edificio, que vió inconcluso, concluso y restaurado después de su destrucción casi total por las operaciones militares. En años recientes, una réplica fidelísima, la Facultad de Derecho, se le ha enfrentado, cumpliendo el proyecto inicial.

Tuvimos noticia primera, por su Pabellón de España de la Exposición de Artes Decorativas de París, de Pascual Bravo Sanfeliú, que participaba en esta especie de concurso de aciertos de la Ciudad Universitaria con la construcción de la Escuela Superior de Arquitectura (figura 165), que pasados los años habría de dirigir. Es una gran construcción blanca, compacta, muy reveladora de la misión que alberga.

En fin, la Residencia de Estudiantes se confiaba a otro inquieto profesional, Luis Lacasa (1896-1970), hombre que había viajado largamente por Europa y por los Estados Unidos, y al que aguardaba, como a Sánchez Arcas, un imprevisible futuro extraespañol. Con él acaba la serie primera de constructores de la Ciudad Universitaria. Todos ellos, con la excepción de López Otero, eran hombres menores de cuarenta años, devotos de su profesión, conscientes partidarios de una arquitectura propia de su tiempo, eficaz, ilusionada, bella por su propia concisión de líneas. Es mucho lo que la arquitectura española del resto del siglo debe a estos hombres. Por ellos, pronto dejó de ser cosa nefanda o antipatriótica la constancia viva de la nueva arquitectura.

Es verdad que no han escaseado las críticas a la Ciudad Universitaria de Madrid, y en parte pueden aceptarse como justas. Por ejemplo, alguien le achaca su ausencia total de perspectivas aceptables, ello después de las primeras lamentaciones por la forzosa tala de árboles en el inmenso solar. Quizá estuviera éste mal elegido, pero una vez iniciadas las obras y firmado el no menos enorme plano — más bien, mapa —, los posibles defectos no tenían corrección posible. Por otra parte, un excelente historiador de nuestra arquitectura novecentista, Carlos Flores, si bien elogia el emplazamiento y la relación espacio libre-terreno edificado, no deja

de observar que en varios de los edificios se adapta "un formalismo de avanzada a...planta tradicional y carente de novedad". Puede ello ser cierto, tanto como resulta disculpable que el espléndido equipo de arquitectos tuviera una común y previa preocupación, la de ese posible formalismo en una época en que los exteriores — casi lo único que el espectador advierte de una construcción — se prestaban a polémica. Y había que defender la directriz seguida. Y, por lo menos, en la Facultad de Filosofía y Letras, la que mejor conoce el autor, la función docente estaba bien servida en los momentos en que la construyó Aguirre. Otra cosa ha resultado hoy, en ella y en las demás, cuando el número de alumnos se ha multiplicado respecto del cupo primero.

Pero no sería adecuado juzgar la Ciudad Universitaria con criterios de alcance retroactivo. Muy por el contrario, es obligatorio congratularse de algo sumamente enaltecedor para la época que la construyera, y que es, nada menos que la oficialización de un estilo todavía discutido, la aceptación por parte del estado de unos módulos determinados, la entrega del encargo a unos arquitectos jóvenes y entusiastas. Teniendo estos factores en cuenta, y pasando ésta a la historia, no puede haber duda sobre los valores y las valentías que brindó en su momento la Ciudad Universitaria.

ZUAZO. — La ciudad de Bilbao había contado a lo largo del siglo con un plantel numeroso de arquitectos que dieron a esa villa su aspecto urbano, un tanto pesado y aquejado de macizo monumentalismo, si bien no podemos olvidar la importancia de obras aisladas como el Sanatorio Infantil de Gorniz, alzado en 1910 por Mario Camiña, donde por vez primera en España se emplea en la totalidad de la construcción el hormigón armado. A la generación de Camiña pertenecen otros nombres ilustres como los de Tomás Bilbao, Manuel Galíndez y Pedro Vallejo. También, el de Pedro Ispizúa, autor en 1932-33 del tan acertado grupo escolar de Briñas (fig. 166), amén de muchas otras obras cuantiosas. Pero la figura definitiva de esta generación, así como la del más grande arquitecto español del período que nos ocupa, es la de Zuazo.

Secundino Zuazo Ugalde había nacido en Bilbao el 21 de mayo de 1887. Titulado en 1913, esto es, con mucha anterioridad a la mayoría de sus colegas que vamos comentando, su gran mérito sería el de evolucionar desde conceptos arquitectónicos más bien vetustos hasta las lineaciones más exigentes de los buenos años treinta, y ello, sin exceder de su personalidad de toda una pieza, y siguiendo una trayectoria perfectamente propia. Se le ha llamado ecléctico, lo que puede ser cierto, pero no lo es menos que cada una de sus creaciones — por dispar que pueda resultar en cotejo con otras — está transpasada de gracia y de lógica. Prescindamos de las primeras en fecha — ya se mencionó en capítulo anterior su proyecto de Círculo de Bellas Artes — para llegar derechamente al Palacio de la Música, en la Gran Vía madrileña, construido en 1926. Bastaría con asegurar que, al cabo de casi medio siglo, continúa siendo el cine más bonito de Madrid, pero esta opinión personal podría rechazarse por su propio exclusivismo. Agreguemos, pues, el acento romántico de su fachada — lastimosamente cubierta por cartelones publicitarios —, el encanto de una decoración cuyo buen gusto oculta su exceso, y el tono de señorío de cualquier otro detalle. Nada tiene que ver, pese a la fecha, con el estilo de la exposición de Artes Decorativas de 1925. Pero es que en 1927, al alzar la Casa de Correos de Bilbao (fig. 167), Zuazo abandona su primer sentido romántico y opta por el empleo exclusivo del ladrillo visto, con admirable desnudez de paramentos, se diría que inspirada en la arquitectura de Amsterdam. Y un paso más, y llegaremos a la Casa de las Flores (figs. 168 a 170).

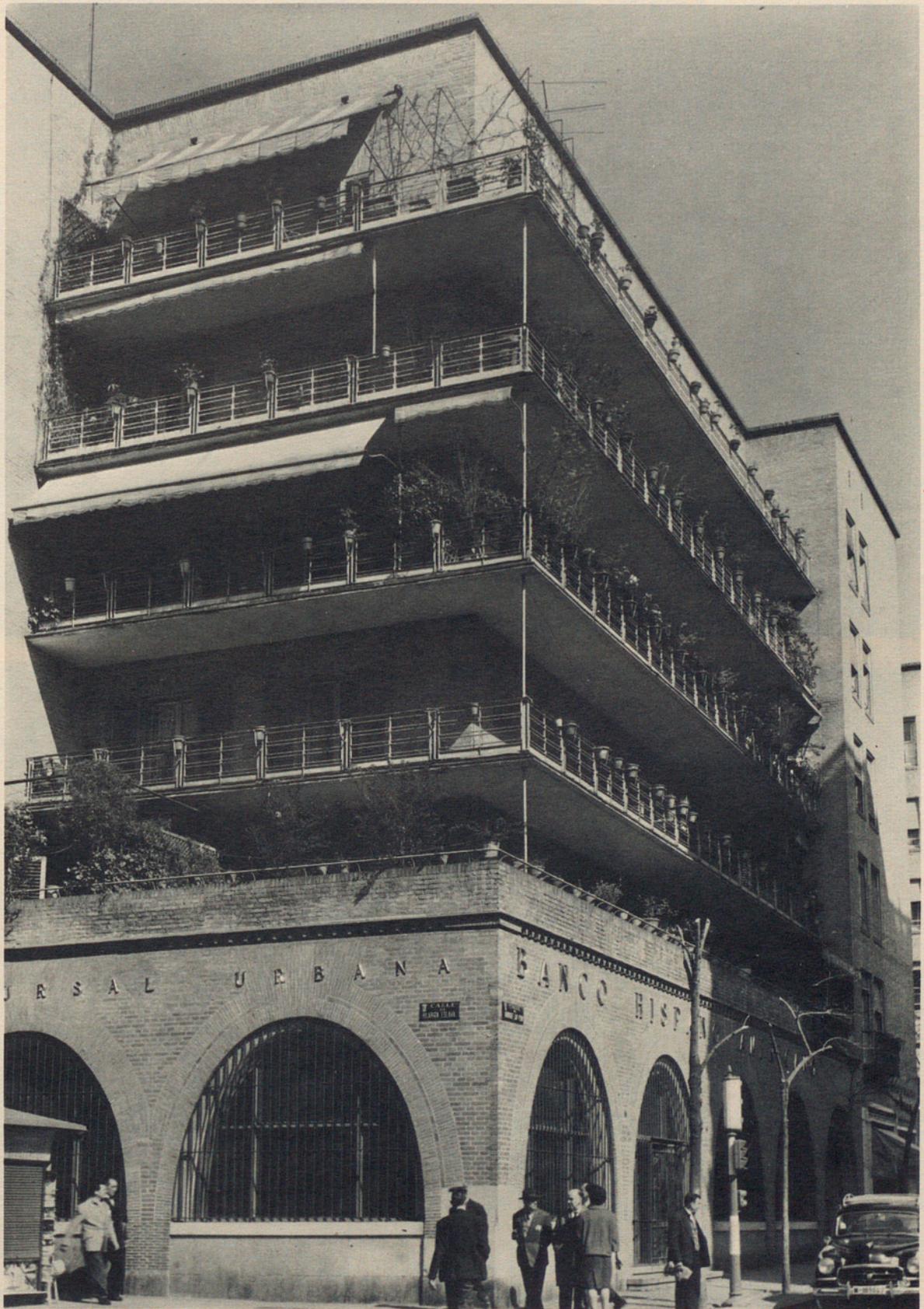


Fig. 168.—MADRID: CASA DE LAS FLORES, POR ZUAZO.



Figs. 169 y 170.—MADRID: DOS ASPECTOS EXTERIORES DE LA CASA DE LAS FLORES, POR ZUAZO.

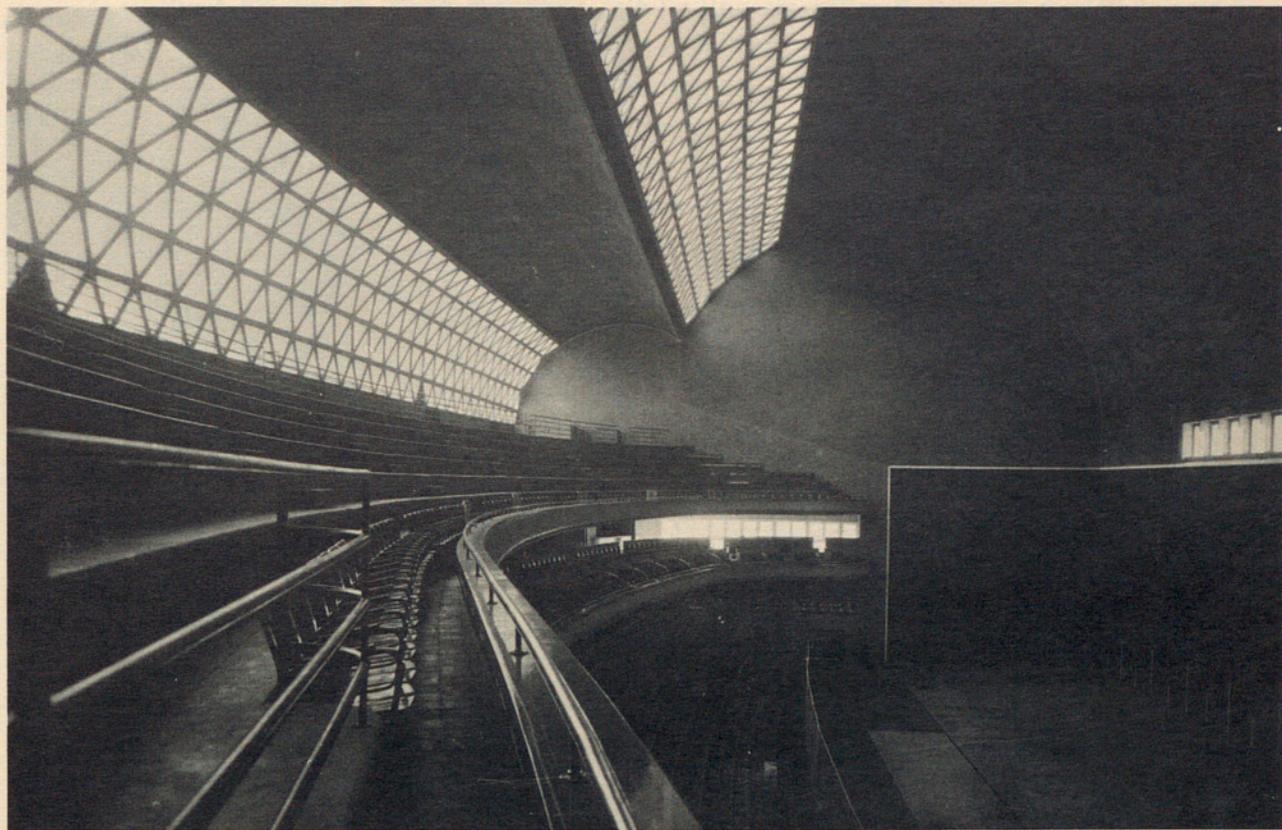
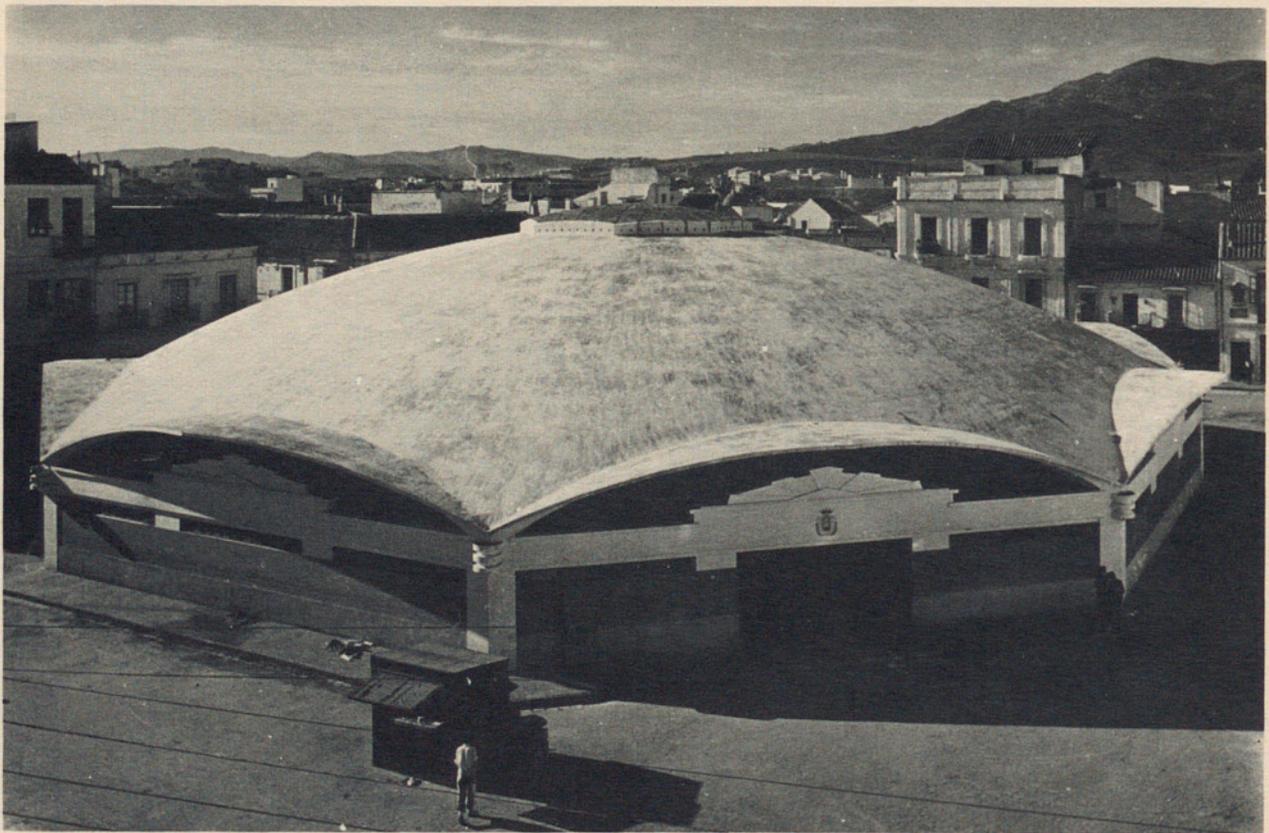
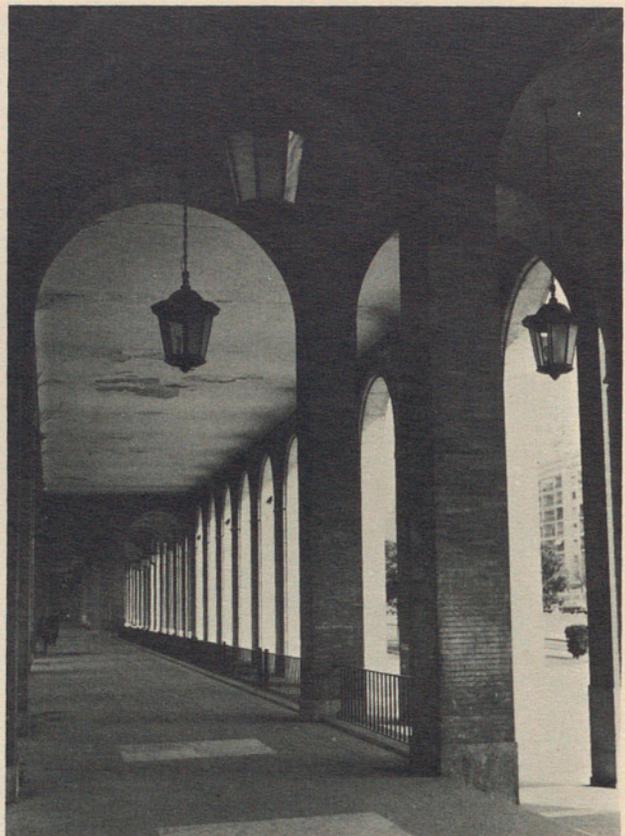


Fig. 171.—INTERIOR DEL FRONTÓN RECOLETOS (DESAPARECIDO), POR ZUAZO Y TORROJA. Fig. 172.—MADRID: EXTERIOR DE LOS NUEVOS MINISTERIOS, POR ZUAZO Y ARQUITECTOS POSTERIORES.



Figs. 173 y 174.—MADRID: PORMENORES DE LOS NUEVOS MINISTERIOS, POR ZUAZO Y ARQUITECTOS POSTERIORES.
Fig. 175.—MERCADO DE ALGECIRAS (CÁDIZ), POR SÁNCHEZ ARCAS Y TORROJA.

La Casa de las Flores, en la manzana que limitan las calles Rodríguez San Pedro, Meléndez Valdés, Gaztambide e Hilarión Eslava, fue construida por Zuazo en 1931-32, y desde entonces, nadie ha dudado en calificarla de obra maestra. Lo es tanto en su estudiadísimo reparto de viviendas, más o menos coincidente con las de las casas obreras de Viena, como en sus bellos exteriores, que proporcionaron una posibilidad de ejemplo, no seguido, para el urbanismo madrileño. Éste no admitió la lección del maestro, y la Casa de las Flores, con sus medidas e inigualables proporciones, continúa siendo el "capolavoro" de la arquitectura doméstica de Madrid.

No era la Casa de las Flores — además prestigiada por haberla habitado Pablo Neruda — la única de las construidas por Zuazo en la capital de España, todas ellas con la impronta de distinción del genial arquitecto. El que, a su vez, desplegaba su ingenio en otras muchas actividades, tan diversas como la adecuación del precioso Café Zahara — en colaboración con Martín Domínguez — o el serio plan de remodelación urbana de Madrid, firmado en unión del alemán Herman Jansen. No era esta la primera vez que Zuazo intervenía en cuestiones tan agudas, y aún siendo declarado desierto el premio que prometía el ayuntamiento al convocar el concurso, su proyecto quedó a la cabeza. Y, sin embargo, creemos que cuenta menos en el haber de Zuazo que dos construcciones de primera categoría, como fueron el Frontón Recoletos, de 1935, y los Nuevos Ministerios, de larga y accidentada cronología.

El Frontón Recoletos (fig. 171) fue obra común de Zuazo y Torroja, y por la colaboración de tales personalidades puede juzgarse apriorísticamente de su interés. En efecto, nada tan sencillo, nada tan hermoso. Un gran espacio rectangular cubierto por dos bóvedas de cañón paralelas, contiguas, de diámetros desiguales, esto es, una mayor y otra menor, en virtuosa intersección. Ancho del espacio abovedado, 55 metros, lo que superaba toda otra cubrición semejante de la arquitectura contemporánea. No había más secreto que el alma de artista de Zuazo y la casi inconcebible técnica de Torroja. El edificio fue seriamente dañado durante los años de guerra, por los bombardeos, y totalmente demolido en 1973, sin que se abriese una voz en su favor.

Lo de los Nuevos Ministerios (figs. 172 a 174), en la prolongación de la Castellana, no conoció historia más feliz. El proyecto de Zuazo estaba a medio realizar en el verano de 1936, y bien se conoce aquello en que puso mano directamente, por su sello de grandeza, singularmente en la gran arquería. Posteriormente, la dirección de las obras escapó de manos del gran profesional y pasó a otras muchas y muy diversas. Sería el último gran proyecto del insigne Secundino Zuazo Ugalde, fallecido en Madrid el 7 de diciembre de 1970.

TORROJA. — Al lado de Zuazo, es de rigor presentar a otro de los españoles más eminentes del siglo, el que se llamó nada menos que Eduardo Torroja y Miret. Había nacido en Madrid el 27 de agosto de 1899 y seguido la carrera de ingeniero de caminos, de la que sale titulado en 1923. Al no ser arquitecto — se le concedió el título por la escuela de Madrid, como honor póstumo y totalmente superfluo, en 1967 — se hizo normal que los que lo eran acudieran a su alta colaboración para lograr en sus proyectos la técnica constructiva más exigente. Pues Torroja había llegado a ser el máximo cerebro mundial en lo tocante a muchos intrincados problemas de la edificación, como los atañentes a las estructuras laminares, a los pretensados, a otras muchas cuestiones de comprensión vedada a los profanos. El hormigón armado carecía de secretos para él, y antes bien era Torroja quién le daba vida en diversidad de soluciones.

Así se vió en 1934-35 cuando, en unión de Manuel Sánchez Arcas construye el mercado de Algeciras (fig. 175), de planta octogonal cubierta por una atrevida cúpula laminar con cerca de 50 metros de diámetro, pero sólo nueve centímetros de espesor. Mas la proeza era inmediatamente superada por la maravilla del hace poco mencionado Frontón Recoletos. Si es difícil dividir, en este caso, las aportaciones de Zuazo y Torroja, no es aventurado suponer que toda la responsabilidad de cálculo de la cubrición fuera obra del segundo. Y, de nuevo, este alarde es superado por la belleza definitiva del Hipódromo de la Zarzuela (figs. 176 y 177).

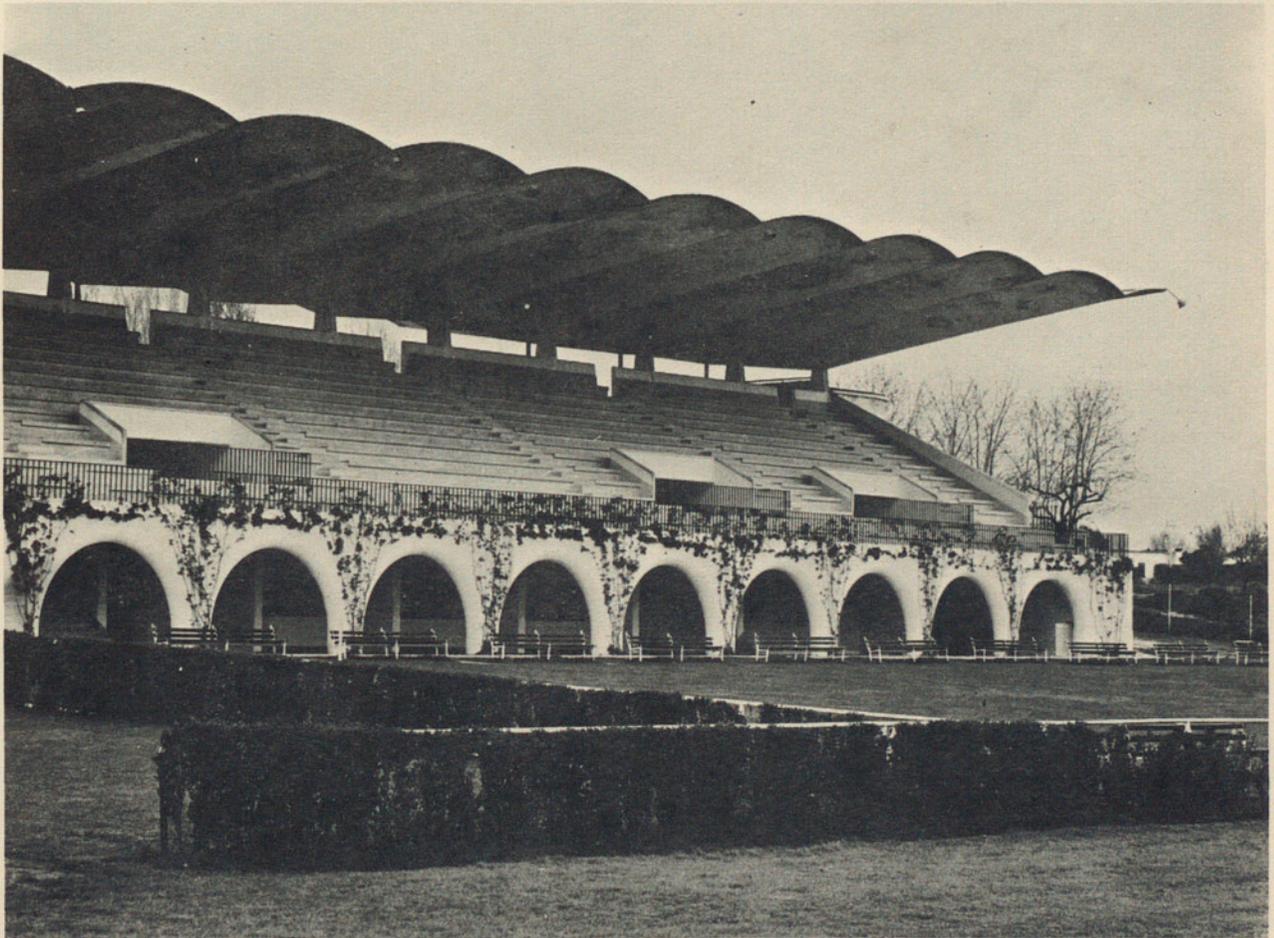
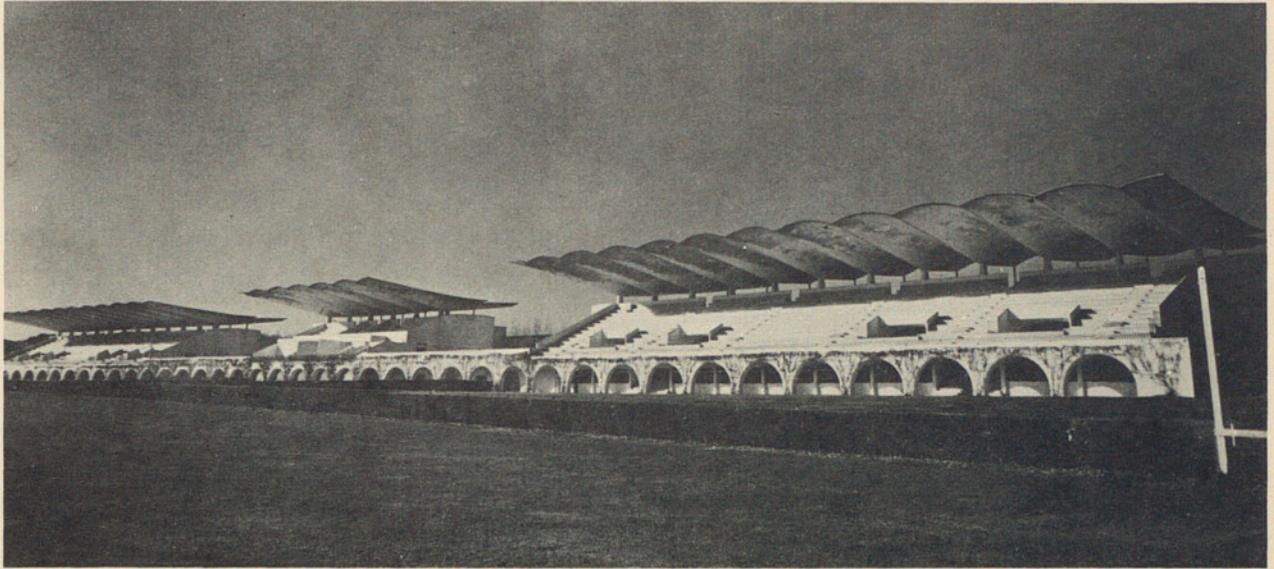
Fue ésta la última obra maestra de la arquitectura de tiempos de la República, precisamente concluida en 1936. El acertado criterio de trasladar el Hipódromo desde su vieja situación — ahora, sede de los Nuevos Ministerios y de la prolongación de la Castellana — a la Zarzuela, lugar mucho más idóneo, motivó un concurso al que se presentaron no menos de nueve proyectos. Resultó premiado, con sobra de razones, el firmado por Carlos Arniches, Martín Domínguez y Eduardo Torroja, que cumplía a maravilla con los fines propuestos y que se caracterizaba por la insigne belleza del conjunto. Los años transcurridos desde 1936 no han hecho sino valorar más y más este total acierto, que se diría construido hoy, o, mejor aún, mañana. La grandeza sublime de las poderosas viseras en voladizo sobre las tribunas, con su atrevida osadía de vuelo y el juego — cuidadísimo — de su reiteración, rima de modo inmejorable con la tan bien dibujada arquería baja, hasta hacer del total algo absolutamente impresionante. Nótese que se comenta aquí este portento por la decisiva intervención técnica de Torroja, pero sin restar un adarme de gloria a los ilustres Arniches y Domínguez.

No nos sería posible enumerar todo lo realizado por Torroja con un fresco espíritu de búsqueda, siempre coronado por el acierto, pero se pueden agregar sus colaboraciones en la empresa plural de la Ciudad Universitaria, los viaductos de la misma, y, luego de la guerra, el grandioso viaducto del Esla, los puentes de Pedrido, Posadas, Tordera y Muga, los hangares de los aeródromos de Cuatro Vientos, Torrejón y Barajas, el depósito de agua de Fedala (Marruecos), y tantas más realizaciones en que la ingeniería se convierte en arte bella por gracia de Torroja. ¿Considerarle arquitecto a título póstumo? Lo fue por hartas razones, como lo era Le Corbusier, sin poseer el título.

No sé si sus contemporáneos se dieron plena cuenta de que lo era, y con qué inigualable altura. El mundo, sí. Profesor visitante de las universidades de Princeton y Harvard, de la Escuela de Arquitectura de Raleigh, del Massachusetts Technical Institute y de la Universidad de Buenos Aires, Eduardo Torroja falleció en Madrid el 15 de Junio de 1961. Gran arquitecto español.

ECED Y MARTÍNEZ FEDUCHI: EL CAPITOL. — En esta revisión no se podría eludir el comentario a un edificio madrileño erigido durante los primeros y decisivos años treintas y que provocó un impacto difícil de olvidar. No solo en aquel tiempo, sino en el actual, el Capitol continúa dignificando la Gran Vía, en la que tantos errores y ensayos fracasados se habían sucedido. Veamos su historia.

En 1931, el Marqués de Melin, propietario de un solar de rara planta pentagonal entre la Gran Vía y la calle de Jacometrezo, convocó un concurso restringido para la selección del mejor proyecto de un gran edificio inmejorablemente situado, y que se destinaría a varios usos, incluida una sala de espectáculos. Acudieron al concurso los arquitectos Luis Gutiérrez Soto; Manuel de Cárdenas; Vicente Eced y Luis Martínez Feduchi; Pedro Muguruza; Emilio



Figs. 176 y 177.—MADRID: DOS ASPECTOS DEL HIPÓDROMO DE LA ZARZUELA, POR ARNICHES, DOMÍNGUEZ Y TORROJA.



Fig. 178.—MADRID: EDIFICIO CAPITOL, POR ECED Y MARTÍNEZ FEDUCHI.

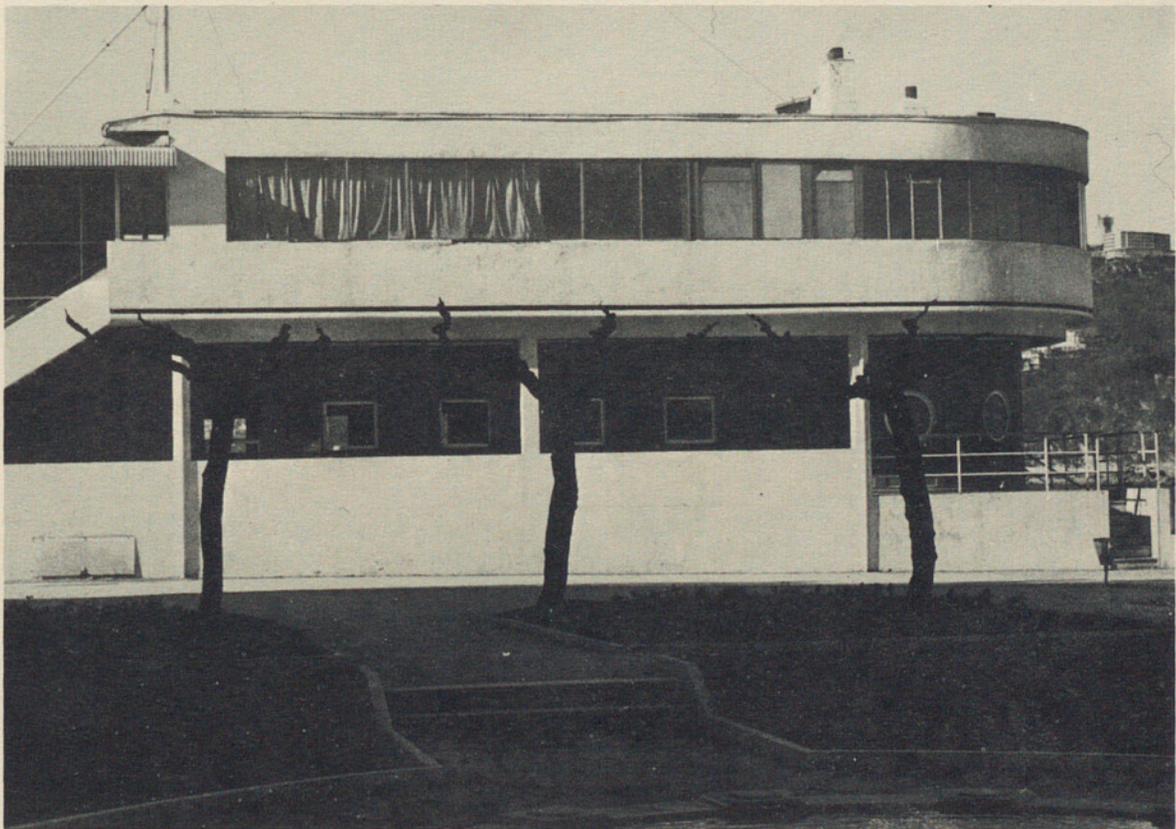
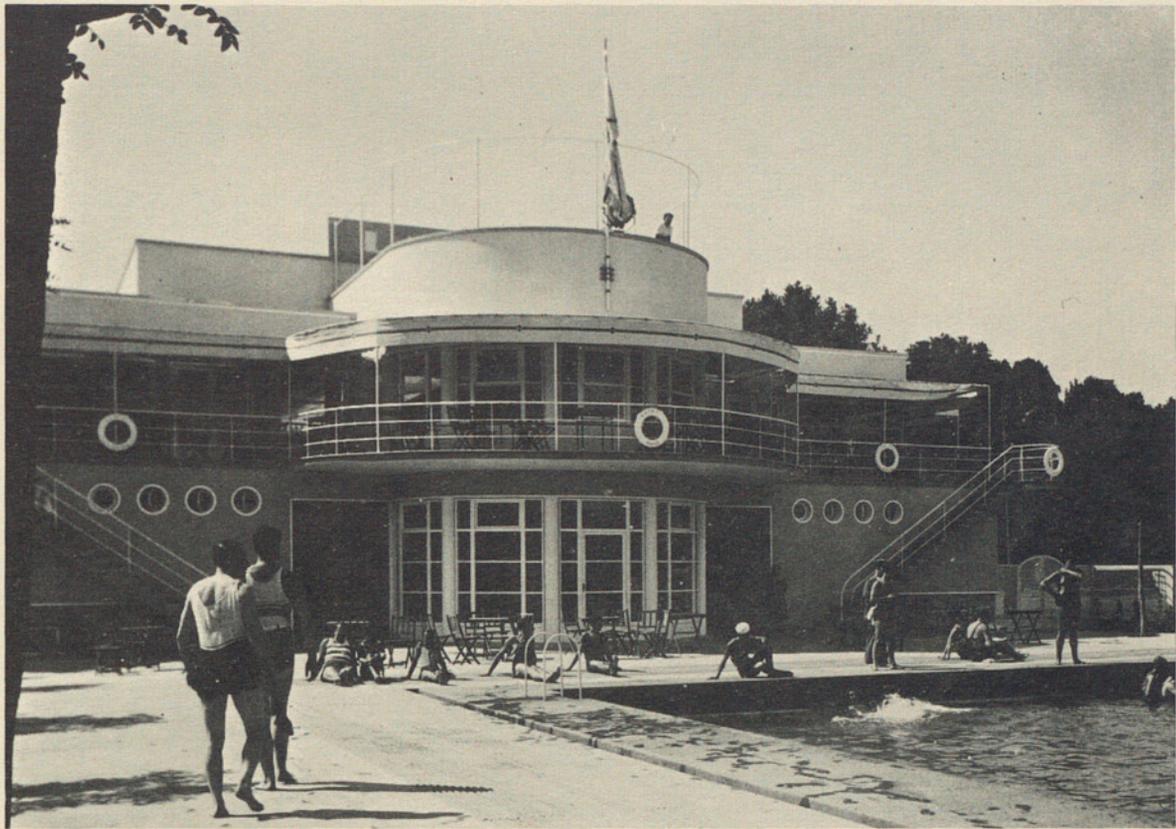


Fig. 179.—PISCINA DE LA ISLA, EN MADRID (DESAPARECIDA), POR GUTIÉRREZ SOTO. Fig. 180.—SAN SEBASTIÁN: CLUB NÁUTICO, POR AIZPURÚA Y LABAYEN.



Fig. 181.—LAS PALMAS DE GRAN CANARIA: EDIFICIO DEL CABILDO INSULAR, POR OPPEL Y MARTÍN FERNÁNDEZ DE LA TORRE. Fig. 182.—BARCELONA: FÁBRICA "MYRURGIA", POR PUIG GAIRALT.

Paramés y J. Rodríguez Cano; y Juan de Zabala y Eduardo Garay. Todos ellos habían coincidido en aprovechar la configuración del solar para enfatizar una aguda y altiva proa entre las calles dichas, y cada uno usando de sus respectivos criterios. El propietario actuó por su cuenta y optó por elegir el proyecto de Eced y Martínez Feduchi (fig. 178), a no dudar, el más afortunado de entre todos. Las obras marcharon con prisa, pues comenzadas el 11 de abril de 1931, la sala de espectáculos se inauguraba el 15 de octubre de 1933. Madrid se pudo enorgullecer de un soberbio edificio que hoy consideramos tan integrante de su monumentalidad como la mismísima Puerta de Alcalá.

Óptimo indicio era éste de que un acaudalado propietario se inclinase tan derechamente por la novísima arquitectura. El Capitol venía a nacionalizar la corriente expresionista de la gran arquitectura alemana, y concretamente, sus autores se habían fijado en lo mejor de la producción de Eric Mendelsohn. Pero esta trasposición no era forzada. Antes bien, el madrileño aceptó pronto y sin reparos tan hermosa estructura, técnicamente perfecta. Recordemos que las vigas de la sala de espectáculos, en su cubierta, con sus 31 metros de largo eran a la sazón las mayores de Europa. Otros detalles constructivos eran a la vez eficaces y lujosos, y el mármol se había utilizado con largueza. El interior del cine era — continúa siendo — de una magnificencia expresionista poco común, realzada entonces por los juegos de su luminotecnica. El Capitol significó un hito señero entre las construcciones del centro urbano de Madrid, con sus trece altaneras plantas. Era un éxito de la arquitectura española y un honor para sus autores. Eced y Martínez Feduchi.

OTROS ARQUITECTOS DE LA ESCUELA DE MADRID. — Sería labor de justicia un estudio a fondo de ellos y de esta sustancial etapa de nuestra arquitectura, pero no es este el momento indicado para intentarlo. He aquí, sin embargo, algunos nombres. Uno, el de Bernardo Giner de los Ríos, continuador de Antonio Flórez y especializado en arquitectura escolar, autor, con Antonio Vallejo, del Parvularium Fernández de Moratín, construido en 1931-32. Y Ricardo y Gustavo Fernández Balbuena. Éste, al morir en 1931, tuvo pocas ocasiones de mostrar su talento, evidenciado en una casa de pisos de la calle de Miguel Ángel.

Apareció hace poco el nombre de Luis Gutiérrez Soto (Madrid, 1900-1977), titulado en 1923, prontamente dedicado de lleno a su profesión, autor del Cine Barceló, de la grata configuración del Bar Chicote y de algo más importante, de la piscina La Isla (fig. 179), muy bien resuelta. Igualmente, autor del mejor proyecto para el Capitol después de los de Eced y Martínez Feduchi. Tendremos ocasión de continuar, en lo sucesivo, ocupándonos de Gutiérrez Soto.

EL GRUPO GUIPUZCOANO: AIZPURÚA Y LABAYEN. — Conclusa la revisión de lo madrileño, importa destacar que la investigación de la nueva arquitectura y la convocatoria de los mejores profesionales a su servicio, no fueron bienes limitados a la capital, sino que hallaron calor en dos focos independientes y coincidentes, cuales eran Guipúzcoa y Cataluña. Hablemos ahora del primero.

José Manuel Aizpurúa (San Sebastián, 1904-1936) será en ésta la figura central, tanto por su indiscutida personalidad como por el acierto con que supo rodearse de colaboradores — todos también jóvenes — a los que comunicaba su contagioso entusiasmo para con las formas novísimas. Los principales serían Joaquín Labayen, Eduardo Lagarde y Felipe López Delgado. En unión del primero, el más constante en tal colaboración, montó un estudio en la

planta baja del inmueble número 32 de la calle de Prim, en San Sebastián, y para que ni vian-
dantes ni clientes pudieran llamarse a engaño, la fachada fue decorada de modo inequívoca-
mente vanguardista. Muy tempranamente, dentro de las fechas que hasta ahora se revisaron,
en 1929-1930, surgió la obra maestra de ambos asociados, el Club Náutico de San Sebastián
(figura 180), merecedor de los mismos honores de primacía que, por ejemplo, el Rincón de Goya,
de García Mercadal. A decir verdad, era y es una maravilla absoluta, con su traza de barco
anclado. No se trata únicamente de un mero deseo de simbolizar, sino de adaptar las formas
dinámicas de una embarcación, presumida veloz, a una estructura tectónica, precisamente
al borde del mar, lo que hacía participar al felicísimo hallazgo de dos talentos, el de navío
anclado y el de pabellón en tierra firme. Y no hay que ponderar el verdadero refinamiento
de que se revistió cada detalle.

La reacción lógica contra la arquitectura acentuadamente burguesa de San Sebastián
subrayó en Aizpurúa el propósito de llevar sus lineaciones admirables a procurar sustituirla,
pero no tuvo suerte en la empresa. Era difícil que la ciudad las aceptase. Así, excepto el Café
Madrid y el Yacaré Club, fueron pocos los proyectos que se lograron. Excepción importante
fueron unas casas de viviendas en Fuenterrabía, realizadas en 1935 en colaboración con
Lagarde. Sueños, dibujos y planos no faltaron, como la aportación al concurso de edificio
para Museo de Arte Moderno, de Madrid, o el planeamiento del Instituto de Cartagena, en
colaboración con Eugenio María de Aguinaga. Mas, en resumen, Aizpurúa, como otros gran-
des arquitectos, como Ventura Rodríguez y como Casto Fernández Shaw, sin ir más lejos, dejó
mucho más obra proyectada que realizada.

Pero de ésta, subsiste, con toda la gracia y la frescura de una invención impar, el soberbio
Club Náutico, un hallazgo que asombra por la propia facilidad de concepto, pero que, como
todo lo fácil y afortunado, precisa de una inspiración primera, y de una inspiración genial.
Antes de 1936, el tal Club Náutico ya era archiconocido en Europa, así como sus ilustres auto-
res, José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen.

OTRAS PROVINCIAS Y OTROS ACTUANTES. — Con mayor o menor timidez, según
estuvieran de altos los niveles de cultura y comprensión respectivos, otras tierras españolas
acogieron el racionalismo o se limitaron a prematuras vulgarizaciones del mismo. No sería
muy instructiva la lista de tales proliferaciones, pero han de hacerse algunas salvedades. Una
corresponderá a Víctor Eusa (1894), el autor, en 1920-22, del Casino Gran Kursaal, de San
Sebastián, recientemente derribado. Si este edificio pertenecía de lleno y aún con abundancia,
al más recargado y presuntuoso estilo burgués, Eusa había de evolucionar honestamente
hacia un vocabulario mucho más moderno, y Pamplona fue teatro y testimonio de ello,
mediante obras como la Casa de Misericordia y el Colegio de Escolapios. Posteriormente, en
inmuebles para viviendas de la misma ciudad, y sobre todo, en el Asilo de Rafalla, había con-
seguido llegar a una dicción expresionista por demás interesante.

En el archipiélago canario, la colaboración entre el alemán Richard E. Oppel y Miguel
Martín Fernández de la Torre tuvo la fortuna de imprimir carácter a la ciudad de Las Palmas
mediante varios edificios para habitación unifamiliar, el que hoy es Instituto Nacional de Pre-
visión, y, muy sobre todo, el palacio del Cabildo Insular (fig. 181), de rotundas y acentuadas
lineaciones horizontales. Y hasta aquí las excepciones a que se aludió. La recolección de todas
alargaría demasiado este capítulo.

LA GRAN APORTACIÓN CATALANA. — Bien se entiende que Cataluña no podía quedar marginada de la corriente racionalista, tanto menos cuando los prolegómenos de ésta habían sido anteriores, en general, a lo hecho en el centro de España. Lo que sí es indudable es que contó con menos favor oficial, ya que, por ejemplo, no se preveía en aquellos años la construcción de una ciudad universitaria barcelonesa. No menos cierto era que el capital catalán siguió fiel a las tradiciones del Modernismo y a la arquitectura burguesa que lo continuó. Pero como los arquitectos jóvenes barceloneses no eran menos amantes de la arquitectura de la razón que los madrileños, el movimiento se impuso, como no podía suceder de otra manera.

Como en toda España, los primeros edificios marcados por la nueva inquietud aparecieron como tanteos aislados y dentro de una amplitud estilística muy extensa. Francisco Folguera Grassi (Barcelona, 1891), el que ya fue mencionado como afortunado autor del Pueblo Español de la Exposición Internacional, alzó, de 1928 a 1931, la interesante Casa de San Jorge (fig. 183), en las calles de Caspe y Vía Layetana, ya de un racionalismo consciente, casi expresionista. No menos interesantes, las casas de la calle de Lérida, 9 y 11, por Ramón Raventós (Barcelona, 1882), que también había colaborado en obras de la Exposición Internacional — él proyectó las dos grandes torres a la entrada de la avenida principal — pero que mostraba bien una positiva evolución en pro de mayores novedades. Importantes fueron los hermanos Ramón (Barcelona, 1886-1939) y Antonio Puig Gairalt (Barcelona, 1887-1935), ambos discípulos de Galí y cuyas reducidas longitudes de vida estorbaron una previsible mayor cantidad de obra. Sin embargo, hay que destacar, del segundo, el edificio de la fábrica de perfumes "Myrurgia", en la calle de Mallorca (fig. 182), el que se alzó en 1928-30, y que pese a su chaflán, que se diría demasiado inspirado por la arquitectura de Perret, constituye un buen prólogo a lo que iba a venir después. Añádase la interesante personalidad de Pedro Benavent de Barberá, arquitecto-poeta, autor de un hipotético plan para la Barcelona del año 2000.

Hablemos ahora de los arquitectos catalanes insertos en el GATCPAC. Uno de los más convencidos de la verdad del racionalismo fue Sixto Illescas (Barcelona, 1903), titulado en 1928 y alma de la mencionada revista "A.C.". Sus comienzos fueron verdaderamente impresionantes, según demuestra la casa que en 1929-30 realizó en San José de la Montaña, de una prodigiosa pureza de líneas. Illescas continuó, con absoluta dignidad, especializado en la arquitectura doméstica, y esta fue también la principal dedicación de Germán Rodríguez Arias (Barcelona, 1902), que trabajó con fortuna en sus investigaciones sobre el caserío ibicenco y que es autor del Cine Astoria, de Barcelona. Otros arquitectos de la misma tendencia serían Pedro Armengou y Ramón Durán Reynals, constructor de muchas casas de pisos.

De los arquitectos catalanes no encuadrados en el GATCPAC, pero afectos por completo a las corrientes innovadoras, es obligada la mención de Jaime Mestres Fossas (Barcelona, 1892), uno de los colaboradores de la Exposición Internacional, pero más conocido por su Club Natación, edificio de la Editorial Seix y Barral y Escuelas Blanquerna, habitualmente usando de esquemas rotundos a la par que moderados. Y, finalmente, Joaquín Lloret, el autor de la afortunada Clínica Barraquer, en Barcelona, de tan grata, tan hermosa resolución de horizontales.

Muchos más arquitectos catalanes del momento pudieran ser añadidos si no lo vedase el temor a que el comentario degenerase en mera lista nominativa. Para eludirla, cerremos el actual sabroso capítulo con una figura de singular importancia, primero, en su ciudad; luego

en su región; más tarde, de proporción nacional; hoy, de significación internacional. Será nada menos que el de José Luis Sert.

JOSÉ LUIS SERT Y SUS COLABORADORES. — José Luis Sert, nacido en Barcelona en 1902, con título de arquitecto desde 1928, mostró muy tempranamente una serie de características que jamás le han abandonado a lo largo de su ya larga y fulgurante carrera. En primer lugar, una compenetración absoluta con su profesión, hasta el punto de que no es creíble que pudiera haber elegido ninguna otra. En segundo, una constante búsqueda de rigor y de eficacia. En tercero, un pleno antidogmatismo, una reserva de posibilidades y soluciones nunca ligadas ciegamente a ningún programa. Y, también, una actitud humilde ante la vida, omitiendo tantas veces su nombre en proyectos de excepcional categoría. Así debe ser la radiografía de José Luis Sert.

No titubeó, una vez terminada la carrera, en la elección del maestro que debía completarle las enseñanzas recibidas, pues no podía ser otro que Le Corbusier, y a su encuentro marchó, convirtiéndose en su colaborador. Le Corbusier había estado poco antes en España, dando dos conferencias en la Residencia de Estudiantes de Madrid, los días 9 y 11 de mayo de 1928. Era a la sazón el arquitecto europeo de mayor prestigio, el maestro ideal para tantos jóvenes. Se ignora hasta qué extremo su actividad pudo ser formativa para Sert, pero aunque no pasase de ejemplo humano de vocación y entrega, ya es bastante. Casi paralelamente, la fundación del GATCPAC, el que si para todos otros de sus colegas no supuso sino una filiación y una simpatía, para Sert constituyó total entrega. Su honradez personal le estimula a una labor colectiva, de equipo, en la que cada uno aporte lo mejor que tenga, y ello le hace adoptar la primera colaboración, la de Sixto Illescas, a la que pronto se agregarán Germán Rodríguez Arias, Ricardo Churruga y Francisco Fábregas. Así, unas veces firmará sus obras solamente Sert, otras lo hará anónimamente, bajo las siglas de la asociación. En el primer caso, por ejemplo, las casas de la calle de Muntaner y las otras de la del Rosellón. Alguna vez, con Illescas, las casas de Garraf. No se va a insertar aquí relación de toda la enorme labor llevada a cabo o dirigida por Sert, bastando con asegurar que toda ella responde a unos propósitos de plena utilización y de decisiva belleza formal que no desmienten nunca la poderosa personalidad de su proyectista. El rigor de que se habló es fundamental en los proyectos más ambiciosos, como la Ciudad de Reposo, de Gavá, o la Casa Bloc, en la barriada de San Andrés, de Barcelona. Todo ello, firmado exclusivamente por el GATCPAC. Y esta firma colectiva se apuntó un luminoso tanto al contar entre la colaboración nada menos que a Le Corbusier, que en 1932 interviene en un hipotético proyecto de remodelación de Barcelona, dentro del que se llamó Plan Maclá. La nueva ordenación de la Diagonal (fig. 184), según este proyecto, es un documento — sólo un documento gráfico — de excepcional importancia.

El último colaborador de Sert en España fue José Torres Clavé, nacido en Barcelona en 1906, muerto en un bombardeo en los últimos días de la campaña militar de Cataluña, en enero de 1939. Se trataba de una obra definitivamente importante, el Dispensario Central Antituberculoso (fig. 185), en la calle Torres Amat, de Barcelona. Comenzado en 1934, las obras se prolongaron hasta 1938. Es un edificio pensado, perfecto, de aquellos que no envejecen ni pueden envejecer porque su maestría no está hipotecada a la vigencia determinadísima de un estilo dado. Fue, seguramente, la última construcción de responsabilidad estilística alzada en España antes de la terminación de la Guerra Civil. Pero no la última construcción española.



Fig. 183.—BARCELONA: CASA DE SAN JORGE, POR FOLGUERA GRASSI.

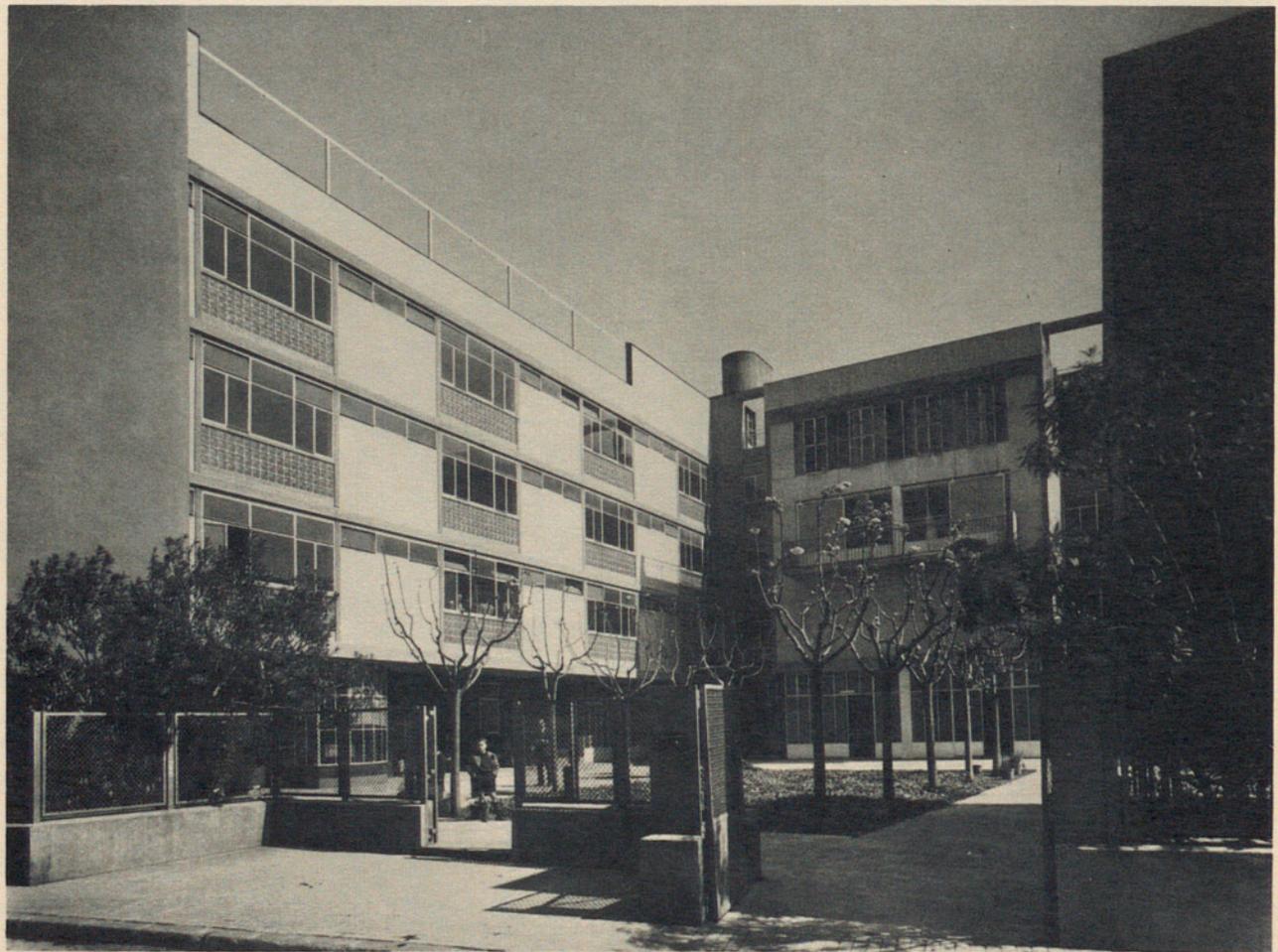
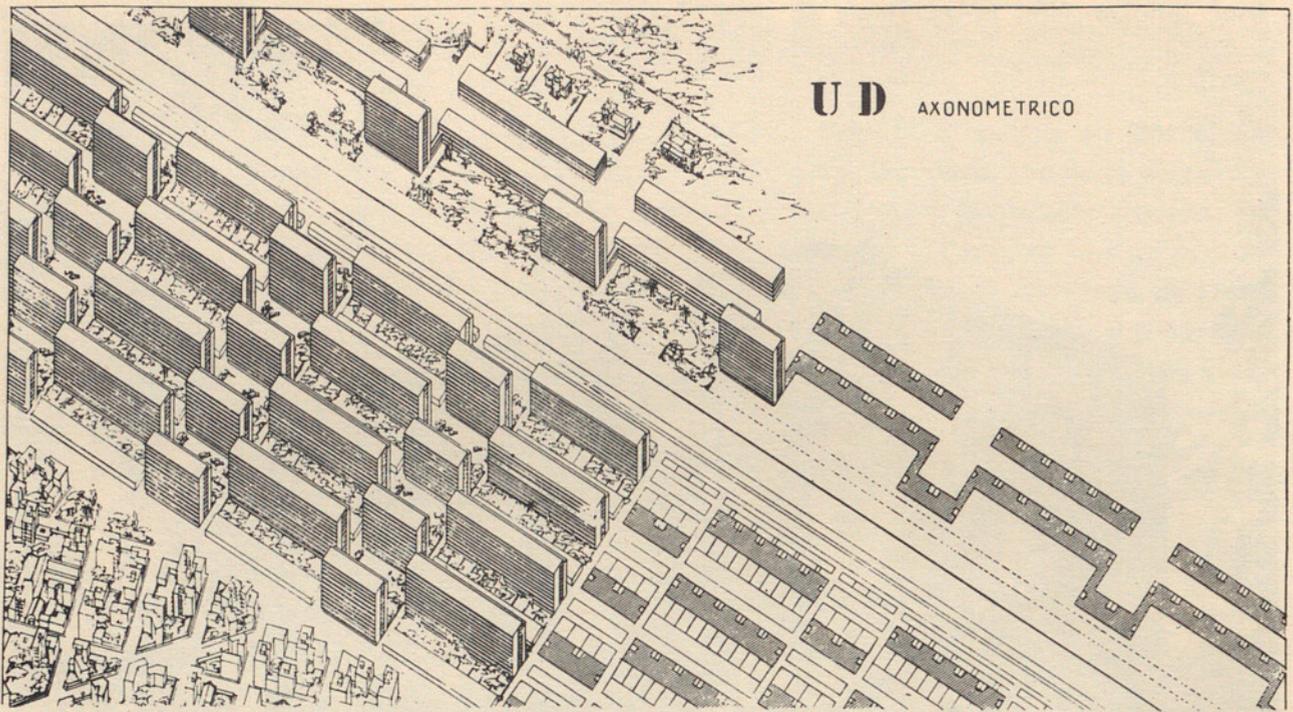


Fig. 184.—PROYECTO DE REFORMA DE LA DIAGONAL, EN BARCELONA, POR JOSÉ LUIS SERT, CON LA COLABORACIÓN DE LE CORBUSIER. Fig. 185.—BARCELONA: DISPENSARIO ANTITUBERCULOSO, POR JOSÉ LUIS SERT Y TORRES CLAVÉ.

Este título hay que reservarlo para el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937, obra, asimismo, de Sert, con la colaboración de Luis Lacasa. Era una estructura sencilla, casi se diría que urgente, a la que cupo el honor de presentar, junto a otras piezas de alta calidad, el Guernica, de Picasso.

Agreguemos la muerte de Torres Clavé, casi coincidiendo exactamente con un momento histórico culminante. Porque también moría esta arquitectura, que se ha pretendido cronizar a lo largo de unas páginas en que habrá quedado patente aquella ilusión renovadora de tal arte, la que convocó a tantísimos profesionales de buena voluntad. De momento, esa arquitectura concluía su ser, pero, luego de un lapso lleno de equivocaciones, volvería a resurgir como homenaje a todo un extenso y hermosísimo prólogo. Algo más que prólogo, para ser exactos. Antes bien, un sustantivísimo momento de la mejor arquitectura española.

Este final fue mucho más dramático en lo que concierne a Madrid, ya que consistió en la protección contra bombardeos — protección eficazísima — de los monumentos más señeros de la capital. Anasagasti, en unión de otros ilustres colegas, se cuidó de acorazar la portada del antiguo Hospicio, las fuentes de Cibeles, Apolo y Neptuno, las estatuas ecuestres de Felipe III y Felipe IV, etc., etc. Estas obras, además de su probada efectividad, no estaban exentas en algún caso de una misteriosa belleza.

B) LA ESCULTURA

UNA PLÁSTICA DE FORMAS EN LIBERTAD. — Muchos de los escultores comentados anteriormente seguían viviendo y trabajando en este nuevo ciclo, pero, definitivamente, se varió la más o menos unívoca directriz estilística, conduciendo a muy plurales modos, a diversificaciones de conceptos y de ejecución, a una amplia libertad, con disparidad de modales. Será ésta la primera vez que podamos contemplar escultores y esculturas que se desasemejan en manera radical, pero coexistiendo y sin vetarse mutuamente, lo que basta para declarar un alto grado de amplitud, no tan solo en los artistas, sino en los espectadores. Si la coexistencia no puede comprenderse sin un respeto mutuo, deduzcamos que ambos bienes se dieron en esta época transitiva. Transitiva porque fue — dentro de una anchura de límites cronológicos muy rebotante — el último momento en que se enfrentaron escultores de total realismo con otros dedicados a una sabrosa liberación de la forma, que proseguiría en el período siguiente.

En esta coexistencia, tan propia de los períodos transitivos, todos los grandes nombres, pertenecieran a la orientación que fuere, son dignos de buen recuerdo. Unos por haber llevado el realismo a posiciones sólidas en virtud de una evolución. Otros por inaugurar una era de novedades en cuyo curso seguimos, pero un curso que no podía faltar de orígenes y de postulados previos. Comencemos la relación por los primeros, a trueque de transgredir órdenes de fechas, menos importantes que las posturas respectivas.

MACHO. — Comienza por ofrecerse un hecho insólito en esta ordenación, y es el de que el primer escultor a estudiar, Victorio Macho, era dos años más viejo que Julio Antonio, del

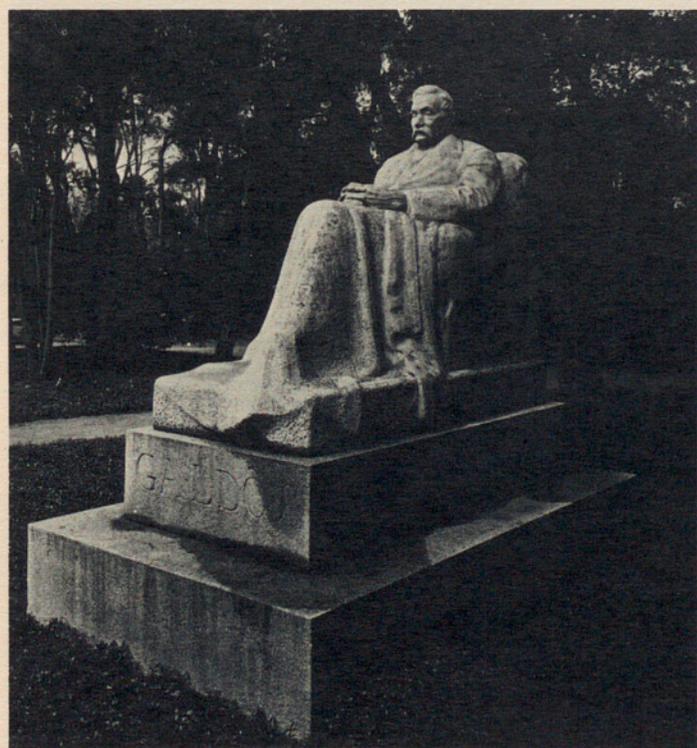
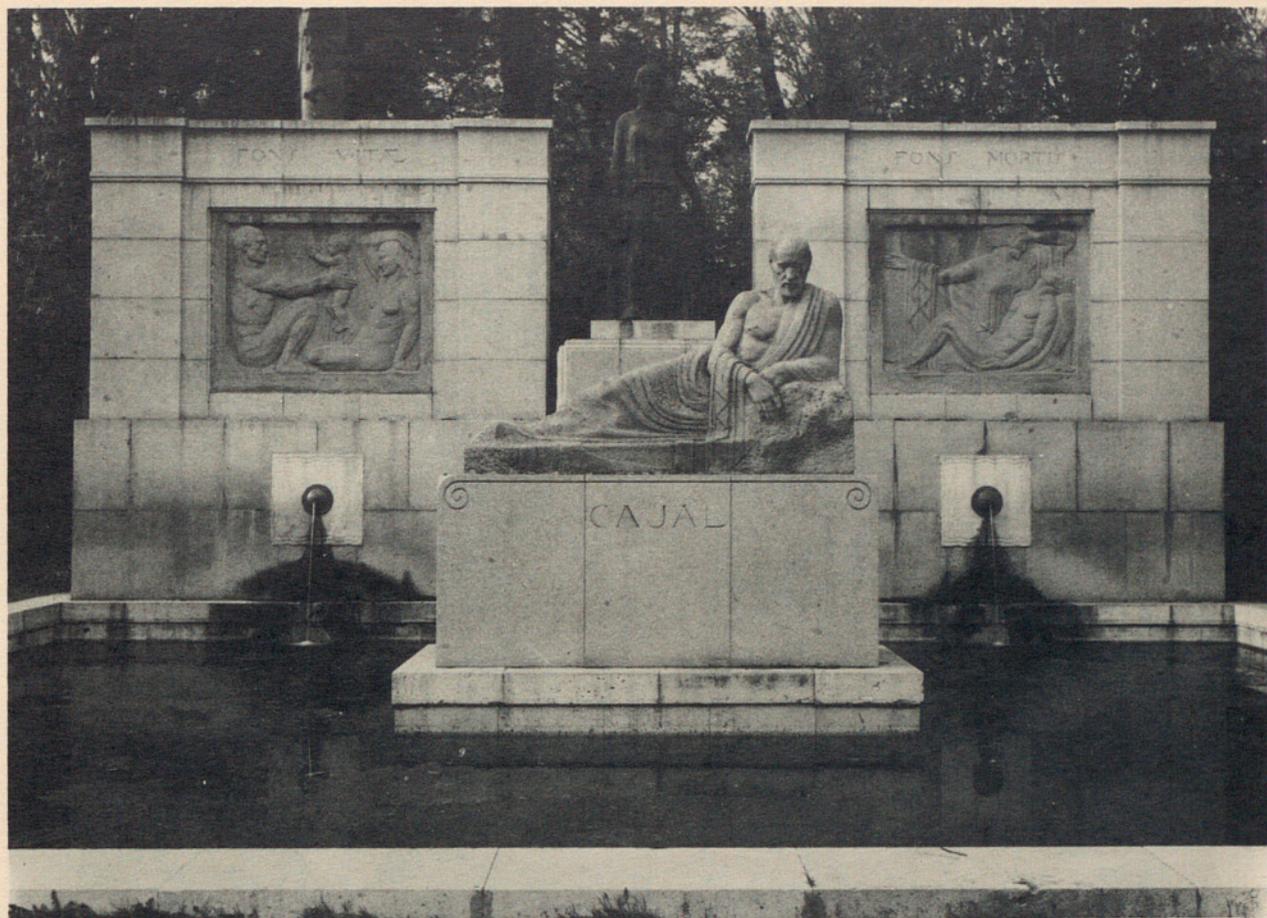
que ya queda noticia páginas atrás. En efecto, Victorio Macho nace en Palencia el 23 de diciembre de 1887, pero no morirá, en Toledo, hasta el 13 de julio de 1966, siendo sus años más plenos los de 1926 a 1936. Queda, pues, justificada su inserción en este lugar.

Victorio Macho, que tras su tierra natal — la misma que la de Alonso Berruguete — no ha conocido más estancia intermedia que Santander, llega prontamente a Madrid provisto de dos buenas ayudas. Una es su tenaz propósito de triunfar, para el que se sabe bien preparado. Otra, conectada con las palabras anteriores, su conocimiento de la talla directa, de la talla en piedra, creo que olvidándose deliberadamente del mármol, que tantas trivialidades había disfrazado en el siglo XIX. En el XX, época de mayor grado de sinceridad — y tanto más según transcurrían los años — se preferiría, de momento, la piedra al mármol, y Victorio fue un eficaz agente de esta preferencia.

También traía en su bagaje la sencillez, el comedimiento, la falta de ademanes espectaculares. Y algo también muy decisivo. Victorio Macho se había recorrido mucha España retratando a tipos populares, en los que buscaba, no ninguna tipología folklórica, sino las invariantes humanas del español. Muchos de estos portentosos dibujos hubo de hacerse el palentino para completar sus seguridades.

Porque era seguro, era directo. Cuando acabó el monumento a don Benito Pérez Galdós (fig. 187), en el Retiro, posiblemente no había más antecedente de estatuaria pública madrileña que el Rosales de Mateo Inurria, en cuanto a sencillez y recato. Esta otra estatua, la de don Benito, al que se figuró sentado y con la manta sobre las piernas, en la actitud predilecta del gran novelista en los postreros años de su vida, es una obra maestra de volumen, con exención de toda superfluidad. Pero como obra de empeño es superior otro monumento del propio artista en el Retiro, el dedicado a don Santiago Ramón y Cajal (fig. 186). Debemos entender lo que significaba en 1926, fecha de su aparición. Era un viraje total del criterio de monumento conmemorativo, y, entendiéndolo así con toda diafanidad, los comentarios fueron unánimemente elogiosos. Este monumento es una doble fuente, cada caño presidido por un admirable bajorrelieve, el de la izquierda — Fons Vitae — conteniendo la gozosa alegoría de hombre, mujer e hijo. El de la derecha — Fons Mortis — figurando el dolor de una mujer ante un hombre caído; mejor esta escena, como más agitada y angulosa. La estatua de la Sabiduría, en bronce, entre ambos bajorrelieves, podía muy bien haber sido suprimida, e incluso es lo más invisible del monumento. No así la figura nobilísima del sabio Ramón y Cajal, serenamente recostado, al modo de las estatuas funerarias etruscas. La alusión no presupone que Victorio Macho se inspirase en ellas, y antes es de creer en una afortunada coincidencia, en ese momento de inspiración atemporal en que se identifican estéticas y módulos extremadamente distantes. El conjunto es un puro y total acierto, imbuido a la vez de gravedad, de monumentalidad, de grandeza, de seguridad. La escultura española estaba andando sola por derroteros no previstos. Otros monumentos importantes de Victorio Macho fueron los dedicados a Juan Sebastián Elcano y a Tomás Morales. De todos ellos se puede deducir una indudable atención del palentino para con los medios expresivos — y también expresionistas — de Iván Mestrovic y de Antoine Bourdelle. Lo daba el tiempo.

El gran escultor, uno de los pocos que hacia los treinta años de edad había podido ver piezas suyas en el Museo de Arte Moderno, era de una variedad temática muy superior a la constante y normal. Se habrá de mencionar el Crucifijo tallado para la iglesia de Corrales (Santander). Más honda y trascendente, una obra singular que Victorio labró con devoción.



Figs. 186, 187 y 188.—VICTORIO MACHO: FUENTE DE CAJAL Y MONUMENTO A PÉREZ GALDÓS, EN EL PARQUE DEL RETIRO, DE MADRID, Y FRAGMENTO DE LA ESTATUA SEPULCRAL DEL HERMANO MARCELO (CASA-MUSEO VICTORIO MACHO, TOLEDO).



Fig. 189.—VICTORIO MACHO: BUSTO DE UNAMUNO, EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, DE SALAMANCA.

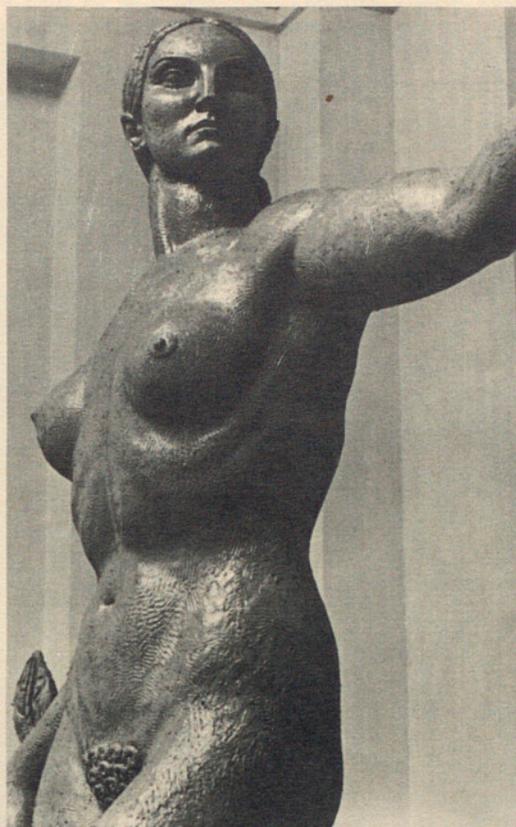


Fig. 190.—VICTORIO MACHO: EVA DE AMÉRICA (CASA-MUSEO VICTORIO MACHO, TOLEDO). Figs. 191, 192 y 193.—EMILIANO BARRAL: BUSTO DE ANTONIO MACHADO (BURGOS, INSTITUCIÓN FERNÁN GONZÁLEZ), REGOCIJO DE VOLÚMENES Y ZOE.



Fig. 194.—EMILIANO BARRAL: AUTORRETRATO.

fraterna y con el más elevado sentido castellano de lo trágico. Es la estatua yacente de su hermano Marcelo (fig. 188), amortajado, profundamente muerto, con un sayal franciscano de granito, del que emergen en mármol — y ésta sí que era ocasión para usar de tal material — la cabeza, las manos, los pies. Fue un propósito conmovedor, y perfectamente logrado, éste de convertir a un hermano difunto en otro difunto de no se sabe bien qué siglo. La conmovedora estatua se conserva en el museo de Victorio Macho, en Toledo.

No han tenido que transcurrir muchos años desde los monumentos referidos hasta 1930, momento en que don Miguel de Unamuno se encuentra exiliado en Hendaya. Lo mismo que a esa ciudad fronteriza se trasladó Juan de Echevarría para pintar uno de sus retratos, allá fue Victorio Macho con idea de retratar al glorioso bilbaíno. Por descontado, el barro inicial había de ser español, y lo fue. Luego se pasaría a una bicromía de materiales, gris y negro, no sin que el extraordinario Unamuno impusiera una cruz que debía llevar al pecho, imposición que me refirió Victorio. ¿Cómo no plegarse a ella? Y tanto más cuanto que se trataba de la obra más lograda del gran escultor. Este busto de Unamuno (fig. 189), tan sintético, tan tallado a grandes tajos, tan eternal y familiar a un tiempo, es una obra que sólo se puede concebir realizada por alguien tan afecto al gran rector de Salamanca cual era Victorio. Espejo de toda la vida, de todo el ser, de toda la honda preocupación española unamuniana, este busto, en la escalinata del Colegio Anaya, la Facultad de Letras salmantina, es, pese a su parvedad, una de las obras de visita inexcusada para todo peregrino por la ciudad del Tormes.

Victorio Macho ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando el 16 de marzo de 1936, y el discurso de entrada versó acerca de su paisano y colega Berruguete. Vinieron luego los días graves y violentos, y todavía hizo un busto espléndido de Dolores Ibarruri. Pasó años en América, sobre todo en el Perú, de donde se trajera la brava estatua femenil Eva de América (fig. 190). Volvió a España en 1952, y siguió trabajando, y eligió Toledo por sepultura, después de haber fundado allí, en Roca Tarpeya, un museo muy indicativo de su obra. Victorio Macho fue un gran escultor, figura inseparable de este gran momento transitivo. Y hasta se puede asegurar que de toda su tan numerosa como cuantiosa obra, hubiera bastado el busto de Unamuno para que mereciera el aplauso de muchas generaciones.

BARRAL. — Ya se iba asentando en la meseta castellana, en sustitución del renacer catalán — que, por otra parte, seguía su curso — el más responsable sentido de una escultura veraz, llena de derechuras, ignorante de trucos. El gran escultor inmediato a Macho no es otro que Emiliano Barral, nacido en Sepúlveda (Segovia) de familia de canteros, lo que ya deja entender que este hombre se sabía el oficio casi desde su nacimiento. Aún subsiste algún primo de Emiliano trabajando de marmolista en Soria.

Si lo que aprendió Emiliano era un oficio, muy pronto lo convirtió en arte, dedicación que completaría con sus estancias en Francia y en Italia. Es difícil asegurar el porcentaje de lo que en estos viajes aprendiera, pero se ha apuntado que en el primero sintiera la seducción de Rodin. No es muy advertible en su obra, pero como teoría se admite, ya que pocos escultores dejaron de sentirla. El viaje a Italia, que se recorrió sedientamente de Turín a Agrigento, sí le dejó mayor impronta, particularmente florentina. Y si se unen estas adquisiciones al sentido heredado del trato con la piedra, no era preciso más para integrar el escultor llamado Emiliano Barral.

Lo fue de cuerpo entero, de una solidez y de un brío extremados, mediante muchos bustos.

que se dirían donatellianos. Recordemos El arquitecto del acueducto, Mujer de Segovia, El pintor Alfredo Guido, Javier de Winthysen, Zoe, José Tudela, etc. Pero uno de estos retratos merece la mayor atención, y es el de Antonio Machado, en Burgos (fig. 191), que nos da la imagen más precisa del poeta de todas las Españas. Machado recompensó a Barral — caso raro en las normales relaciones entre escritores y artistas — con un poema tan sentido como todos los suyos:

“...Y tu cincel me esculpía
en una piedra rosada
que lleva una aurora fría
eternamente encantada.
Y la agria melancolía
de una soñada grandeza
que es lo español (fantasía
con que adobar la pereza)
fue surgiendo de esa roca,
que es mi espejo,
línea a línea, plano a plano
y mi boca de sed poca
y, so el arco de mi cejo,
dos ojos de un ver lejano,
que yo quisiera tener
como están en tu escultura:
cavados en piedra dura,
en piedra para no ver.”

Pocos artistas han disfrutado de semejante regalo lírico, y ello exige todavía mayor respeto para Barral. Y se pudieran seguir citando otros grandes aciertos suyos, como el Retrato de su madre, modesta, arrugadita, recogidamente amorosa, o el propio Autorretrato (figura 194), donde Barral, incluso sin intentar autofavorecerse físicamente, no elude una presentación personal de considerable entereza. Era así, este castellano de Sepúlveda, uno de los escultores más vocados a su oficio que sea dable encontrar. Por serlo, es uno de los contadísimos que disfrutaron en lidiar con materiales fuera de tiempo y de precio, cual el basalto, al modo de Mateo Hernández. Se comprende. El escultor de familia de canteros, acostumbrados al laboreo de la arenisca y la caliza, tenía que obtener un goce nuevo al entregarse a la labra de una piedra de circunstancias más bien arqueológicas. Estos disfrutes profesionales, apuntando a la resolución de muchas dificultades técnicas, están reservados a los escultores enamorados de su oficio. Y pocos tan enamorados como Emiliano Barral, del que nunca conoceremos ya bien todas sus claves. Para intentarlo, recordemos algunos de sus mayores aciertos, como Regocijo de volúmenes y Zoe (figs. 192 y 193).

Su Autorretrato, los otros retratos hablados que conocemos de sus amigos y afines, su resolución de tomar un fusil y hacer la guerra, afirman y reafirman su ficha de identidad personal, que no sobraría completar con otros detalles más indiscretos, como el de su sabido éxito — igual que Julio Antonio — con las féminas. Y se menciona este pormenor, a priori poco deseable en una biografía de artista, porque precisamente, una de las consecuencias de tales

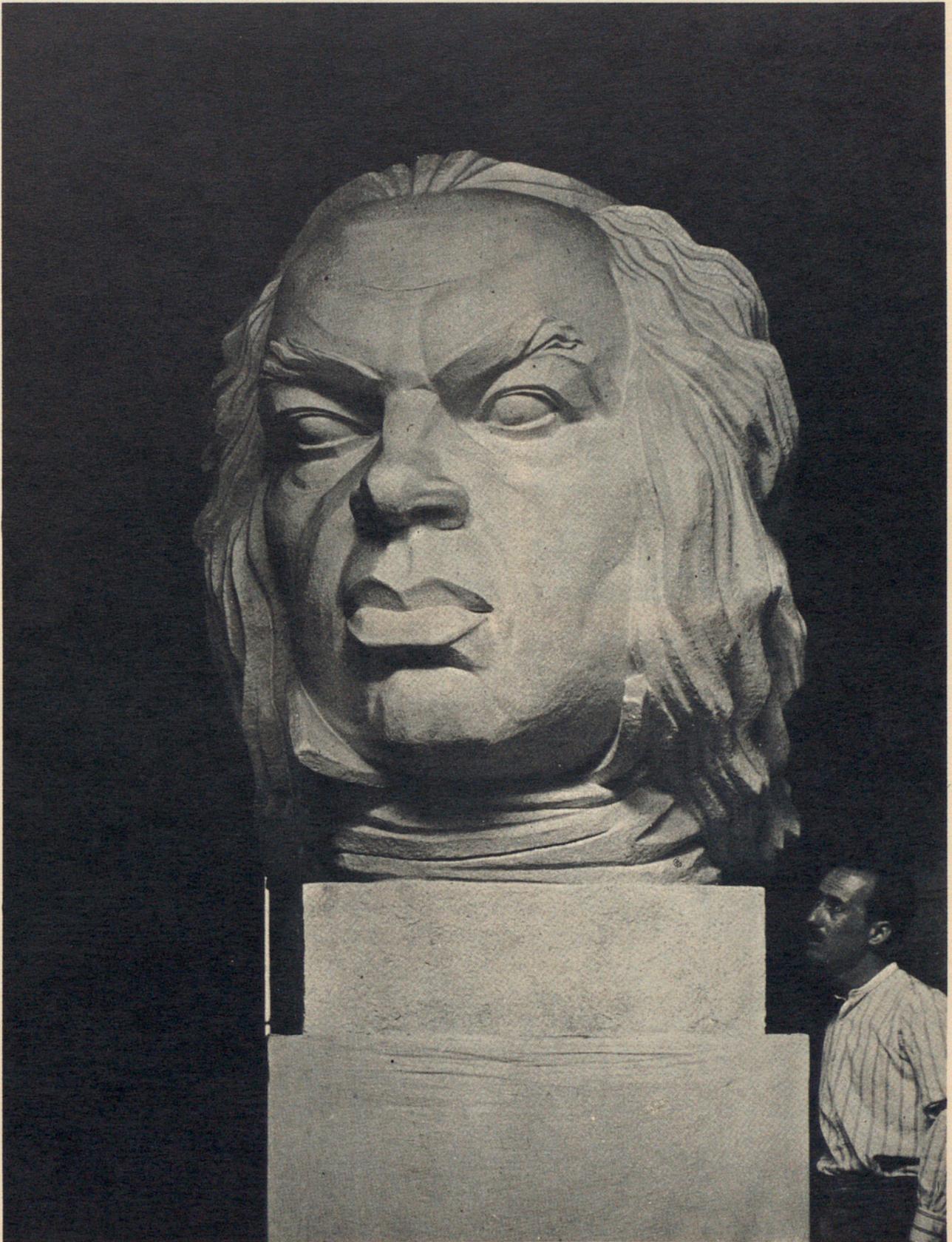


Fig. 195.—JUAN CRISTÓBAL JUNTO A SU CABEZA COLOSAL DE GOYA.

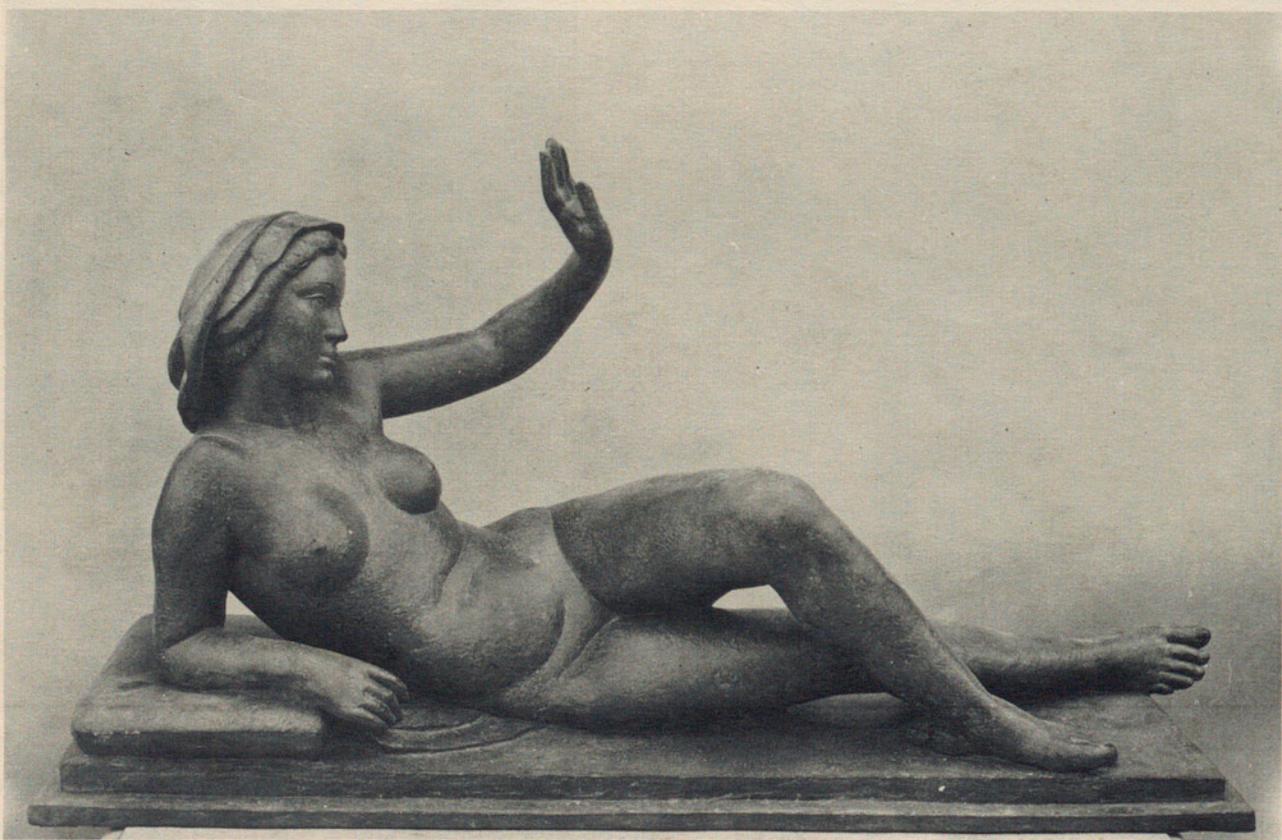


Fig. 196.—ASOREY: SAN FRANCISCO DE ASÍS (MUSEO DE LUGO). Fig. 197.—ENRIQUE MONJO: BAJORRELIEVE. Figura 198.—JOSÉ VILADOMAT: DESNUDO.

éxitos fue un grave drama familiar que causó honda perturbación a los postreros años del malogrado Barral. Pero no insistamos en ello. Es hecho integrante de la vida privada, aunque la de un gran artista nunca lo sea totalmente.

Los solos cuarenta años de Barral no le permitieron acceder a mayores novedades en su estética personal, a las que indudablemente se hubiera alzado en caso de perdurar más años, puesto que todo en él parecía predestinado a vivir un largo y óptimo futuro. No estaba cerrado en ningún programa propio y, antes bien, parecía dispuesto a abarcar y ampliar todo cuanto fuera hacedero. Su serena austeridad, su inmovible firmeza, no le vedaban acudir, cuando la ocasión se presentaba, a tallar obras un poco distantes de lo suyo. Sean testimonios de ello el Regocijo de volúmenes, esto es, un desnudo femenino muy gracioso bajo una lluvia o ducha que se adivina, y otras piezas dispersas. Acaso, posiblemente, lo mejor que salió de sus manos fue el monumento a Pablo Iglesias, que contaba con esculturas tan amorosas y bellas cual la Maternidad. Pero, de dicho conjunto, lo más trascendente era la cabeza del dirigente obrero, segmentada del cuerpo — tenía razón Sánchez Rivero — como la de un San Juan Bautista. Se trataba de una testa poderosa y trágica, de una solemnidad llena de devociones y sinceridades.

Es imposible tratar de saber hasta dónde hubiera podido llegar la maestría de Barral de haber vivido muchos más años, de haber tenido ocasión de mostrar toda su rotunda entereza. Pero no vivió sino cuarenta. Nacido en 1896, los cumplió en 1936, y su final fue el de tantos y tantos combatientes, muerto en el frente de Madrid, que defendía. Ya sabemos que no fue el único, pero cada uno de estos muertos tiene su unicidad gloriosa.

JUAN CRISTÓBAL. — De la misma generación de Barral era Juan Cristóbal, nacido en Ohanes (Almería) en 1898, muerto en Madrid en 1961. En realidad, siempre se le consideró granadino, y en efecto, fueron los organismos oficiales de esta provincia los que le becaron en Madrid. Con acierto, porque seguidamente, en 1918 obtiene segunda medalla en la nacional, así como en 1922, y en el mismo certamen, logra la primera mediante su Noche, escultura excelente y original, pero un poco rebuscada y literaria. Otras obras de sus comienzos pecaban acaso de exceso de verbosidad, la que siempre es un poco permisible en un artista del sur. Pero no se encuentra ese fallo en su bonísimo monumento a Ganivet, en Granada, consistente en un hombre que domina a un macho cabrío sujetándole los cuernos. Escultor ocurrente, original, no adherido a ninguna fórmula dada, otros monumentos difieren en cuanto a concepto, ya que no repetía una fórmula. Se pueden mencionar el dedicado a Gabriel y Galán, en Salamanca, o la enorme cabezota de Goya (fig. 195) que existió entre las dos ermitas de San Antonio de la Florida, la vieja y la nueva. Otro acierto, éste de buscado carácter tradicional, fue su media figura de Cervantes, en madera tallada y policromada, realizada para el Cuerpo de Inválidos. Por los últimos años veintes todo el mundo conocía esta pieza, que adoptó como mejor emblema propagandístico cierta casa editorial para una colección popular de novela contemporánea. Y todavía habría que referirse a los muchos bustos-retratos en que perennizó a personajes de su amistad o de su admiración, contando entre los mejores los de Gerardo Diego, Ramón Pérez de Ayala y Pedro Rico. El último gran empeño de Juan Cristóbal, la estatua ecuestre del Cid, en Burgos, se separa tajantemente del resto de su producción, y su comentario no podría quedar exento de discusión.

ASOREY. — Ahora nos encontramos con un escultor gallego, Francisco Asorey, nacido en Cambados (Pontevedra) en 1889, ya con irrefrenable vocación para su arte desde niño, y desde 1918 preparador anatómico de la Facultad de Medicina de la Universidad compostelana. Comenzó haciendo una escultura específicamente gallega, esto es, barroca con reflejos populares, gustando de la talla en madera y de la policromía, de cuyo estilo son los mejores testimonios Santa Gallega, Naiciña y O tesouro, siempre con una apoyatura regional y un poco extendida a lo literario. La última de dichas obras, presentada a la nacional de 1924, sólo fue premiada con segunda medalla, con pesadumbre de la Galicia que seguía cada día con más atención la obra de Asorey, y una copla popular comentó el fallo de este modo:

“Anqu’ise segundo premio
contando ben, foi xusticia,
qu’o primeiro xa ch’o deran.
Deralo toda Galicia”.

Pero donde hubo unanimidad entre jurados, críticos y admiradores fue en la exposición nacional siguiente, la de 1926, en uno de los primeros años claves de la vocación novecentista. Fue concedida primera medalla a una escultura de Asorey, San Francisco de Asís (fig. 196), también talla en madera policromada, como las obras anteriores, pero a las que sobrepasa cumplidamente en toda suerte de bondades y dignidades. Incluso los simbolismos no van más allá de lo estrictamente obligado por el tema. Se conserva esta obra en el Museo Provincial de Lugo. Su éxito motivó que se encargara al escultor de Cambados un monumento al propio santo de Asís en Santiago de Compostela, un poco demasiado recargado. Y así empezó la larga serie de monumentos obrados por el escultor galaico, oscilando entre su afición al barroco, propensiones a formas y pormenores más esquemáticos — coincidencias, por lo menos, con Mestrovic — y aún llegadas hasta lo románico, como el capitel del Hotel Compostela, en Santiago. Una de sus obras más originales, el Crucifijo de Moyá (Barcelona) puede resumir la postrera evolución del gran escultor gallego, muerto en 1961.

MÁS ESCULTURA REALISTA. — Para no alejarnos de Galicia, traeremos a continuación a Santiago Bonome (Santiago de Compostela, 1901), que también trabajó con predilección la madera, pero normalmente sin policromía. Su técnica se caracteriza por la tajadura de esta materia en facetas muy planas y agudas, lo que comunica a cada obra una clara filiación expresionista, muy grata cuando se contempla una, fatigosa si se reúnen varias. Citemos de Bonome aciertos como Salomé, Cariátide, Ofrenda e Hidalgo campesino.

En Cataluña continuaban trabajando, rindiendo, obteniendo éxitos justísimos los escultores de que ya tenemos noticia. Habrá que añadir a Rafael Solanich (Hospitalet, Barcelona, 1895), muy grato en su preferente dedicación a lo ornamental; a Enrique Monjo (Vilasar de Mar, Barcelona, 1895--1977), de obra entre barroca y expresionista (fig. 197), lo mejor de la cual ha quedado en el monasterio de Montserrat, como la Puerta de los Angeles y el sepulcro del Abad Oliva; a José Viladomat (Manlleu, Barcelona, 1899), discípulo de Borrell Nicolau, artista refinado en sus figuras femeninas (fig. 198), y que también trabajó en el cenobio montserratense, mediante los Evangelistas de la capilla del Sacramento y los Ángeles en el baldaquino del altar mayor. De tono menor, Pedro Jou (Barcelona, 1891), arcaizante y anecdótico en sus

complementos arquitectónicos, como los de Marycel, en Sitges, y José Granyer (Barcelona, 1899), dado a lo gracioso con vario éxito, autor de un Zoo compuesto por animales grotescos (fig. 199). De otros escultores catalanes de la misma generación habrá comentario en el último capítulo referente a la escultura. Concluamos mencionando a Mario Vives (Barcelona, 1892), estimable por sus figuritas campesinas, en policromía natural.

Juan Adsuara (Castellón de la Plana, 1891-1973) parece un escultor prototípico de este período intermedio, tanto más cuanto que no ha continuado su evolución. Artista abundante en recursos e inicialmente bien dotado, ha de entenderse como su mejor obra el monumento a Francisco Ribalta (fig. 200), erigido en Castellón el año 1926. Y se le dice su mejor obra por que el realismo que la viste no es insistido, antes bien se conjuga con la naturalidad de talante del pintor catalán, de bien compuesta cabeza. Un tema muy tratado por Adsuara es el de la maternidad, con la madre y el niño muy gratamente identificados, con una mescolanza de unión y cariño que llegan fácilmente al ánimo del espectador. En fin, el artista levantino ha tratado repetidas veces el bajorrelieve, con modos levemente angulosos, muy sobrios, como los del Círculo de Bellas Artes y los de la iglesia del Espíritu Santo, de Madrid.

Tres escultores extremeños hay que mencionar. Uno, Pedro de Torres Isunza (Don Benito, Badajoz, 1892), realista, autor de gratos retratos femeninos, y que en 1930 obtuvo segunda medalla en la nacional por su *Piedad*. Gabino Amaya (Puebla de Sancho Pérez, Badajoz, 1896), de estirpe estética muy tradicional. En fin, Enrique Pérez Comendador (Hervás, Cáceres, 1900), de muy nutrida producción, obtuvo la medalla de oro en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en 1929, y primera, por un desnudo femenino, en la nacional de 1932. Seguramente, su obra más certera será el monumento a la Infanta María Luisa, en el parque sevillano de este nombre, y pieza efectivamente graciosa. El extremado realismo de Pérez Comendador parece haber ido creciendo con los años, hasta llegar, por ejemplo, a la estatua de San Pedro de Alcántara, en el casco viejo de Cáceres.

Escultor muy dentro del ciclo comentado fue Manuel Alvarez Laviada (Oviedo, 1894-Madrid, 1958), de poca obra conocida, pero que alcanzó fama a partir de 1932, año en que obtuvo la primera medalla de la nacional por su grupo *Dríadas* (fig. 201). Repito, respecto de esta obra, mi juicio de años atrás, al asegurar es "una escultura jugosa, primaveral, de miembros largos de ninfas enredados en un esquema rectilíneo de fugas dispersas, perfectamente sabrosas". Era un tema literario, ciertamente, pero Laviada era más que suficiente escultor para no dejarse llevar de ese peligro. Y no ha sido superado por obras posteriores del mismo artista. Otro escultor asturiano, Sebastián Miranda (Oviedo, 1885-Madrid, 1975), prefirió dedicarse a una escultura de tamaños mínimos, incluso en el llamado *Retablo del Mar*, que presentó en 1932 y que mostraba, en talla en madera policromada, un ancho panorama humano del mercado pesquero de La Rula, en Gijón. Este retablo desapareció, pero rehecho, se ha mostrado de nuevo en 1972.

EL REVERSO DEL REALISMO. — Desde Victorio Macho hasta los últimos escultores vistos, esta historia ha sido la de una persecución de realismo más o menos atenuado, quizá siempre presidiendo la intención del artista, pero también dominado en tantas ocasiones por otras preocupaciones de éste. Y, sin embargo, el ejemplo dado por la nueva arquitectura al entregarse en cuerpo y alma a las tendencias novísimas no podía dejar de hallar un paralelo en la investigación del volumen. Más exactamente, fue esta novedad la que antecedió a la arquitec-

tónica, y hasta se puede proclamar que, en ella, los escultores españoles fueron pioneros y precursores de una estética y de una técnica destinada a arrastrar a innumerables artistas de toda nacionalidad. Bien se comprenderá que se está aludiendo a españoles de la categoría de Pablo Gargallo y Julio González, hace mucho tiempo consagrados en una fama redondamente mundial y que, por lo mismo, han de obtenerla obligatoriamente dentro de su tierra. Con este propósito se les dedican las páginas siguientes, justicieras como pocas otras del presente libro. Pues dentro de la renovación de métodos, materiales, ideas plásticas, etc., que buscaba Europa, ellos fueron los autores de una directriz novísima. Cual en el caso de Pablo Picasso, ya no se trata sólo de arte español, sino de plástica universal.

GARGALLO. — El mismo año que vió la luz Picasso — 1881 — nacía en Maella (Zaragoza), Pablo Gargallo Catalán, de momento nada más que hijo del herrero del pueblo, Mariano Gargallo. Dato mínimo, si se quiere, pero suficiente para lo que luego tendremos que hablar de hierros. La familia se fija pronto en Barcelona, donde el señor Mariano quiere que su hijo se especialice en la forja. Más no fue así, y Pablo ingresó en un taller de alfarería. Allí modela su primera cabeza, lo que determinará una vocación. Entra en la academia del escultor Buenaventura Arnau y asiste a la Escuela de Lonja, donde su maestro es un artista lógicamente decimonónico, Agapito Vallmitjana. Le es concedida una beca para estudiar en París. Al regresar a Barcelona, en 1904, expone en la Sala Parés sus bajorrelieves figurando las siete virtudes y los siete pecados capitales. Es entonces cuando comienza a colaborar con Doménech y Montaner, tanto en el Palacio de la Música catalana como en el Hospital de San Pablo, así como en diversas construcciones. El dato es de un interés máximo. Gargallo, el que revolucionará la escultura europea en no menor medida que Constantino Brancusi, colabora en ese Palacio de la Música, el edificio que tanto en arquitectura como en decoración es el más frenético ejemplo del modernismo barcelonés. Pero hay que figurarse que ello lo hacía Gargallo pro pane lucrando, ya que de ningún modo había de quedar prendido en el modernismo. Más extendidas eran sus alas, mayor su deseo de volar. En 1908 está en Madrid, y en 1909 en Barcelona, viendo premiada su *Diabla Blanca* en la Exposición Internacional de Arte. Y por desgracia, la obra premiada estaría destinada, años más tarde, a romperse.

En 1912 comienza a trabajar máscaras en hierro, comprendiendo por vez primera el hijo del herrero de Maella las fabulosas posibilidades de este metal. En 1913 pasa a París, y allí conoce a la que será su esposa, Magali Tartanson. Al estallar la Guerra Europea vuelve a Barcelona, abre un taller de joyería y repujado y es nombrado profesor de la Escuela Técnica de Oficios Artísticos. Con razón, porque, como gran artista, era también grandísimo artesano. Expone en 1920 y 1922, en los certámenes barceloneses de primavera. En 1924 vuelve a París, trabajando sucesivamente en su taller de la calle Blomet y en el de la calle Dhis, en Vincennes. Van apareciendo las obras magistrales, al mismo tiempo que se ocupa en otras que van a mejorar el aspecto urbano de Barcelona, ciudad en la que vuelve a exponer con los Artistas Reunidos. Traslada su taller a la Avenue du Maine, y luego a Montsouris. Determinados fallos económicos le aconsejan el regreso a España, precisamente cuando su arte se está haciendo más exquisito y depurado. Todavía tendría la satisfacción de una memorable exposición en Casa Parés, que fue la última en vida. Gargallo, aquejado por una bronconeumonía, falleció en Reus (Tarragona) el 28 de diciembre de 1934. Nefasto día en que se cortó el numen de uno de los más egregios artistas españoles del siglo.

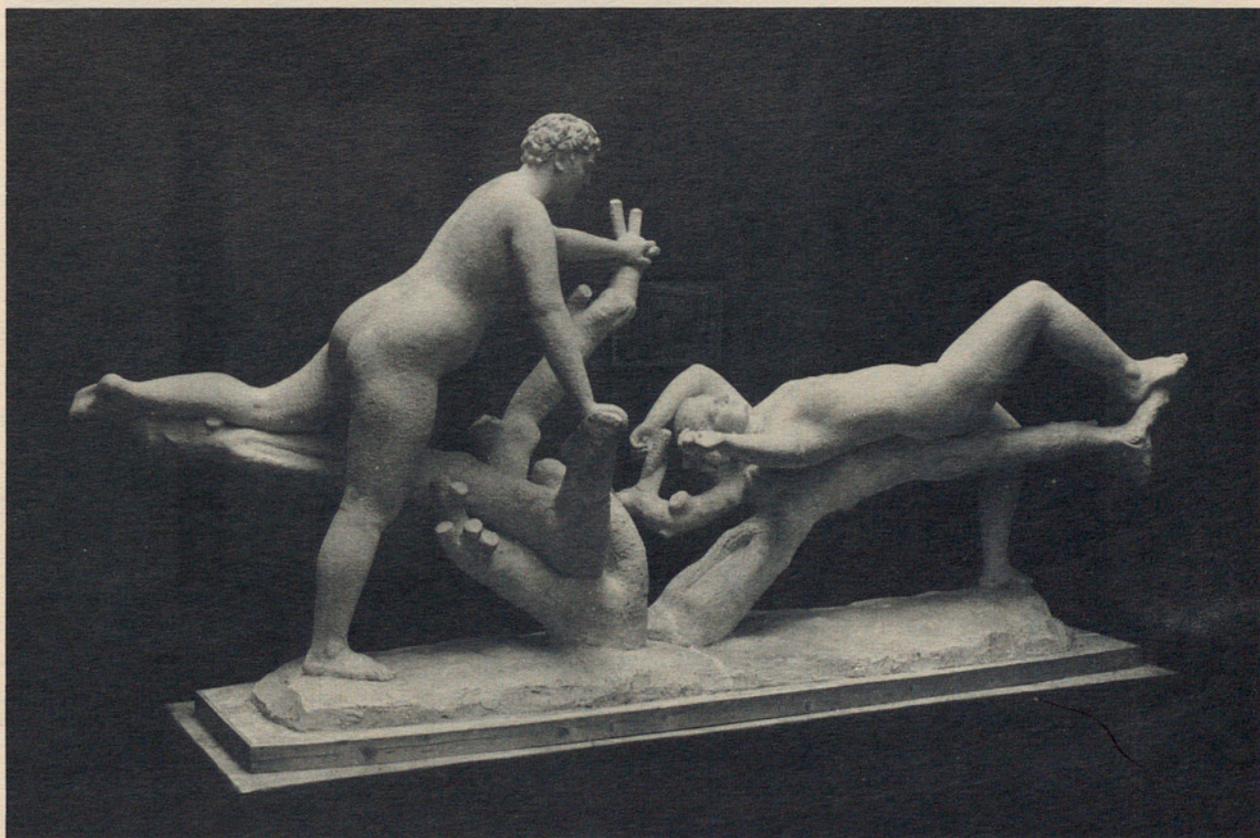


Fig. 199.—GRANYER: ANIMAL GROTESCO. Fig. 200.—ADSUARA: MONUMENTO A RIBALTA, EN CASTELLÓN DE LA PLANA.
Fig. 201.—ÁLVAREZ LAVIADA: DRIADAS.



Fig. 202.—PABLO GARGALLO: BAILARINA (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO).

En un artículo necrológico publicado poco después de su muerte, Rafael Benet aseguraba que Gargallo, siempre seguro de sus medios, estaba lleno de dudas estéticas, posición de la que se derivarían sus vacilaciones y su pesimismo. Aceptémoslo porque Benet conoció al escultor, y yo, no. Pero, incluso sin haberlo tratado, y sí fijándose en la maravilla de su labor, no es hacedero encontrar vacilaciones, sino plenas y rotundas seguridades. Otra cuestión muy diferente es la de haber sabido repartirse — sin violencia, sin exclusividad, sin distinguos — entre una escultura absolutamente realista, preciosa y perfecta, y otra de acentos radicalmente novísimos. Incluso quedan textos acerca de Gargallo en los que se prefiere la primera directriz, desvalorizando la segunda, posición más que absurda, dado que se complementan una con otra y, juntas, nos dan la exacta medida de su genio. Bien puede creerse que el Gargallo más prototípico, el que ha pasado a la historia del arte mundial, sea el segundo, pero la posición que aquí va a defenderse es la de que no hay un primer Gargallo ni un segundo. Sus obras de una estilística y otra no van tajadas por años, por decenios, por épocas, sino que coexistían amistosamente. Si ello equivale a duda, bien venidas sean todas las dubitaciones.

Pero hagamos caso por un momento a los partidarios de distinguos y hablemos primero de su obra que a duras penas se podría llamar realista. Pues, antes que ningún otro apodo o etiqueta era escultura de una perfección y de una rotundidad fuera de norma. ¿Ejemplos? La Cleopatra, de 1900, la Pequeña faunesa y la Mujer de rodillas, de 1908, o ese Gitanillo con motivo del cual ha sido recordado Praxiteles, y que puede ser relacionado con Forma, de Inurria en cuanto a preocupación por la preocupación de una precisa anatomía humana. Otra obra, de 1934, del año de su muerte — Torso de mujer joven — es una maravilla de venusidad helénica y de todo tiempo, una de las estatuas más firmes y hermosas, más sosegadas y mejor hechas de toda la historia de la escultura española, no tan solo de este siglo. De suerte que por este lado no aparecen las hesitaciones, no se ven las dudas. Con solo lo hecho en tal vertiente, Gargallo tenía acceso a toda fama.

No olvidemos, en la dicha vertiente, los bustos-retratos, bastantes por sí mismos para consolidar un nombre. Desde la cabeza de la Moza de Caspe, de 1918 — y aquí sí que hay un pequeño titubeo con vistas a posibles preocupaciones del primer helenismo — se van sucediendo las testas enteras y totalmente veraces de Santiago Segura, adalid de las Galerías Layetanas, de Barcelona; de Xavier Nogués, conservándole todo su concentrado aire socarrón; y, sobre todo, la alegre cabeza de Pablo Picasso, de 1912 (fig. 203), con el mechón característico de los años heroicos tapándole un ojo, cabeza que ocupa un puesto ilustrísimo en la larga iconografía picassiana. Con razón, porque los dos grandes pablos españoles habían nacido el mismo año, y ambos estaban destinados a variar la fisonomía plástica del planeta, cada uno con sus propios y poderosos métodos.

Lo escrito y leído hasta aquí sobraría ya para justificar toda exaltación del escultor Gargallo. Mas ello no sería sino una versión parcialísima de una labor estelar, ya que no puede considerarse sino como complemento y hermandad de su otra escultura, la labrada en metal. De 1920 data su primera pieza en plomo, El músico, que va derechamente al encuentro de toda posibilidad de novedades. Y, en adelante, la técnica ya no ha de variar. Se tratará de recortes de chapa de hierro que se hacen colaborar estrechísimamente con los vanos, con las oquedades, obligando al aire a que se convierta en materia integrante de cada escultura. Ciertamente, en este genial descubrimiento, el sólido no va a valer más que la oquedad, con lo que se da paso a una de las mayores y mejores constantes de la escultura de nuestro tiempo. Y cuanto más ondulado

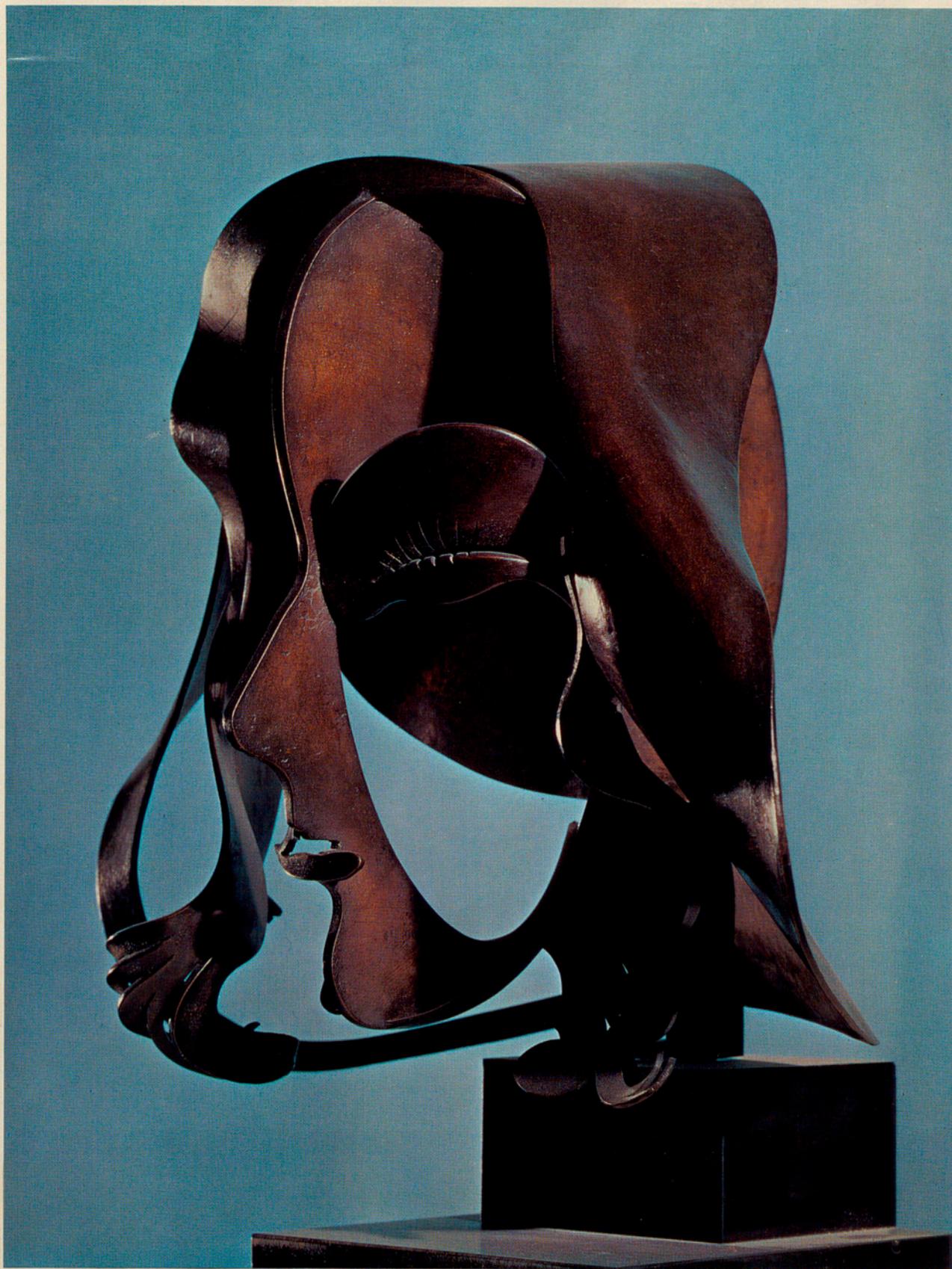
o rizado sea el sólido, tanto más virtud y calidad de arabesco alcanzará el vano. Se seguirá de ello una total paridad y ecuación de valores entre vano y sólido, realmente la misma unidad que muestra un esqueleto. Pero no derivemos por este lado el razonamiento, ya que, contrariamente a lo natural, la mayor parte de los esqueletos tallados por escultores de no importa qué siglo eran compactos y sin dejar lugar a estos contrastes vitales. La genialidad de Gargallo procederá más bien de recursos artesanos aprendidos en la fragua paterna, porque todas las viejas artesanías guardan poderosos secretos de inmensas posibilidades que explotar en lo que luego es llamado arte moderno. Moderno, sí, pero también respetable por su antigüedad latente.

No se apurará aquí la relación de las esculturas de Pablo Gargallo en chapa de hierro dextrísimamente recortada y acoplada, sino que bastará con exhibir algunos ejemplos fundamentales. Así, la Bailarina (fig. 202) y la Pequeña bailarina, de 1927, con un garbo y un movimiento que enamoran. La Cabeza de picador, de 1928, llevados los elementos componentes a la más extremada simplicidad. El Arlequín flautista (fig. 205), de 1931, acaso la obra del artista más influida por los ritmos cubistas. Otros arlequines, de similar traza (fig. 204). El retrato de Greta Garbo, de 1932, cuya intención expresionista resume toda una época (lámina V). Del propio año, el hermoso Antinoo, que más que en hierro merecería estar trabajado en oro, ya que puede competir con el Hermes de Praxiteles en cuanto a canon de perfección masculina, si bien el negro metal realza mejor ésta. Y, en fin, El profeta (fig. 206).

El profeta data de 1933 y, por consiguiente, es más o menos coetáneo a otras estatuas realistas y hermosísimas de que se hizo mención. Pues bien, a todas vence en su esencial grandeza esta figura apocalíptica — no hierro, sino bronce — que clama en el desierto, poseída de un apasionamiento y una convicción que no conoce límites. Yergue el brazo derecho, está a punto de hacer otro tanto con el izquierdo, cuya mano empuña un báculo que no es para apoyarse quien no lo necesita, sino para subrayar la prédica. Y es en el rostro de tremenda energía — una mitad sólida, otra oquedad — donde se acumula todo el verbo de la tremenda aparición. Innegablemente, es la obra más grandiosa de Pablo Gargallo, y aún de haberse prolongado la vida y la producción del genial aragonés, se hace difícil imaginar estatua alguna que pudiera superarla.

Es opinión muy comúnmente extendida la que asegura haber sido Gargallo el intérprete del cubismo en lo escultórico, pero muchos inconvenientes impiden aceptar la idea. Es indudable que determinados ritmos gargallianos hayan sido sugeridos por la doctrina de los cubos, es verdad también que el gran artista contó con una época de segura adhesión, tanto al cubismo como personal para con Picasso. Y, no obstante, las fechas en que produjo sus piezas más características van muy retrasadas del auge cubista. Además, pese a lo tajante que debiera haber sido, juzgando solo por el material, su estatuaria en hierro, lo cierto es que abunda más en curvas que en rectas, y por ningún caso en estructuras cúbicas. Éstas han podido auxiliar su avance, pero no permanecieron a su lado.

Hay que separarse de Pablo Gargallo, el inventor de formas, el renovador de técnicas, el artista-artesano, el creador de un mundo figurado absolutamente maravilloso, pródigo en figuraciones que no pueden parecerse a ningunas otras. Los caminos que abría a sus colegas eran infinitos. Su personalidad, tan egregia como que ha de figurar, precisamente, en la misma escala estelar de Picasso.



Lám. V.—GARGALLO: BUSTO DE GRÉTA GARBO (MADRID, MUSEO DE ARTÉ CONTEMPORÁNEO).

JULIO GONZÁLEZ. — Por identidad de dedicación, por proceder de la misma generación, incluso por paridad en el ímpetu inicial, desconocedor de precedentes, hay que situar a Julio González en un lugar inmediato al de Gargallo. De este modo, no es solo un español, son dos los que dentro de los grandes descubrimientos de la plástica, aseguran un altísimo honor a nuestro solar.

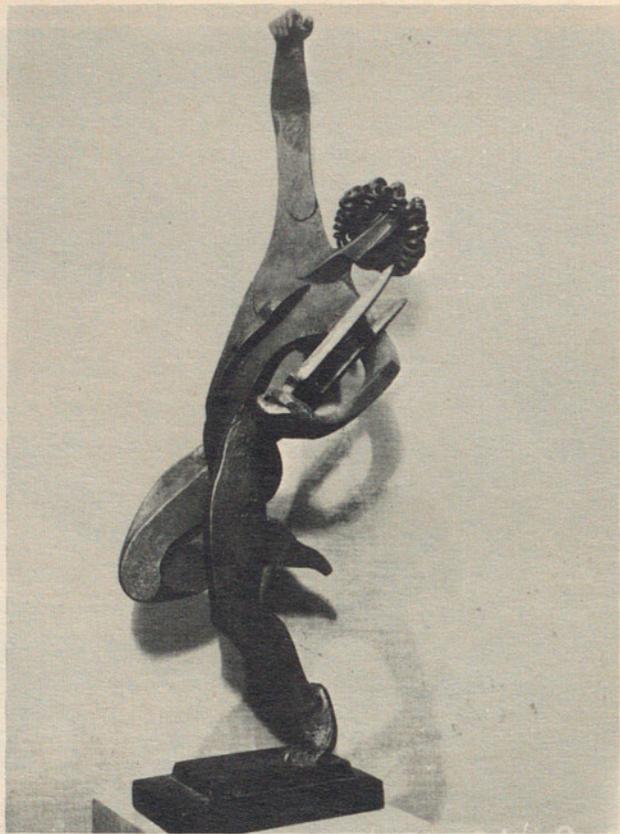
Julio González Pellicer nació en Barcelona el 21 de septiembre de 1876. Tanto su padre, Concordio, como su abuelo, habían sido orfebres, no sin dedicaciones esporádicas a la escultura. La orfebrería, pues, sería el primer oficio practicado por Julio y por su hermano Juan, mayor en cuatro años. Ambos concurren a las clases nocturnas de la Escuela de Lonja, sin olvidar la especialidad familiar, que en 1892 les proporcionan, en las respectivas exposiciones de Barcelona y Chicago, altas recompensas. Pocos años después, en 1900, la familia González se traslada a París. No tardarán los hermanos en trabar contacto con Picasso y con su admirable grupo. Julio reparte sus actividades entre la pintura al pastel, con fuertes influjos de Degas y de Puvis de Chavannes, y la escultura, ya en hierro, realizando sus primeras máscaras. En 1908 muere su hermano Juan, y se rompe una de las unidades fraternales más absolutas. Julio continúa pintando, así como cincelandojoyas. Le atrae el cubismo como un imán pero no logra hallar la manera de insertarse en él. Por 1916-17 trabaja en las fábricas Renault, que producían material de guerra, y allí aprende algo que le va ser de ulterior e inmensa utilidad, la técnica de la soldadura autógena. Pero todavía ha de pasar un decenio hasta que encuentre su verdadero camino. Es en 1927 cuando se dedica firmemente — abandonada la pintura — a trabajar el hierro, primero continuando la serie de máscaras, luego cultivando un género desusado en escultura, el de los bodegones, naturalezas inertes. También esculturas muy de cuerpo entero, muy expresivas, como Don Quijote. Paulatinamente va dejando tras sí el influjo cubista, y se lanza a interpretaciones más nuevas y personales a lo largo de los años 1931-36. Se trata de las obras conocidas como Mujer del cesto, Mujer peinándose, Bailarina, Cabezas (fig. 207), etc. Luego vendrá la época de los hombres-cactus (fig. 208), esculturas muy articuladas y pinchosas. Más tarde, la admirable y emocionante Montserrat gritando (figura 211), todo un símbolo de Cataluña. En fin, el 27 de marzo de 1942 muere Julio González en Arcueil.

Tal hombre, que había sido el maestro de Picasso cuando a éste, por 1932, se le ocurrió dedicarse a la escultura, no tuvo más que un defecto, el de haber perdido muchos años de su vida con la pintura, en sus manos nada más que un hobby, cuando la escultura en hierro era en él vocación tan temprana. Y tan íntimamente sentida, como lo demuestra uno de sus escritos: “La edad de hierro empezó hace siglos, produciendo (desgraciadamente) armas, algunas muy hermosas. En nuestros días permite además la construcción de puentes, edificios industriales, raíles de ferrocarril, etc. Ya es hora de que este material deje de ser mortífero y simple materia de una ciencia mecanizada: la puerta está completamente abierta hoy para que ese material, penetrando en el dominio del arte, sea batido y forjado por pacientes manos de artistas”. Y en otro momento asegura que “la importancia del problema a resolver aquí no es solamente obtener una obra armoniosa, un parecido perfectamente equilibrado, no, sino obtener este resultado por la unión de la materia y del espacio, por la unión de las formas reales con las formas imaginadas y sugeridas por los puntos establecidos, o bien por perforaciones. Estas formas deben ser confundidas e indivisibles unas de otras, como lo son el cuerpo y el espíritu”.

Pues bien, es posible que si a Gargallo se le hubiera interrogado acerca de sus propósitos hubiera contestado algo muy parecido. Aún habiendo habido muy poco trato entre Gargallo



Fig. 203.—PABLO GARGALLO: BUSTO DE PICASSO (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO).



Figs. 204, 205 y 206.—PABLO GARGALLO: ARLEQUIN (MUSEO DE RHODE ISLAND, PROVIDENCE, U.S.A.), EL ARLEQUIN FLAUTISTA Y DETALLE DE EL PROFETA. Fig. 207.—JULIO GONZÁLEZ: CABEZA.

y González, aún procediendo uno de la herrería de Maella y el otro de una orfebrería barcelonesa, la feliz coincidencia en la elección de un material ancianísimo al mismo tiempo que nuevo, había de plantear semejantes problemas e idénticas metas. No ha lugar a un cotejo, de total impertinencia, entre los empeños de los grandes innovadores españoles, mas sí se puede suplir con la evidencia brindada por las dos labores gemelas. Gargallo hace intervenir siempre a la gracia, en tanto que Julio está perpetuamente dominado por una constante de drama (figs. 209, 210, 212).

A decir verdad, Julio González prefirió, en sus mejores momentos de los años treinta, una dicción hermética, misteriosa, cerrada, de la que pueden ser ejemplo y testimonio la Cabeza llamada Los enamorados o la cabeza denominada El beso, donde el sucedáneo de asunto o de situación se aprieta y restringe casi hasta lo inverosímil, llegando a proporcionar la duda de si no estamos contemplando creaciones no figurativas. Pero no hay tal, e incluso en piezas más dotadas de garfios, puntas, pinchos, salientes y otras extremidades a las que no cabe inventar nombre, Julio González conservará siempre — es el caso de Juan Miró — alguna, algunas referencias, las indispensables, de la figuración llevada hasta el más extremado esquematismo. Julio González, para ser exactos, no fue artista abstracto o no figurativo. Pero no cabría abarcar de una ojeada la enormísima influencia que ha tenido y repercutido en los escultores jóvenes de esta tendencia. La ha ejercido en mucho mayor grado que Pablo Gargallo, cuyo estilo era intrasmisible.

En Julio González, lo intransferible no es tanto el estilo como la personalidad, tan remetida en sí misma, tan cuidadosa de encerrarse en espacios cerrados unas veces, demasiado tentaculares en otras para que inviten a diálogo reposado. Si alguien deduce de ello una cierta frialdad, supeditada al sólo talante plástico, no carecerá de razón. Al opus magnífico de Julio González se le advierte, incluso desde lejos, una serie de pequeñas frustraciones como la de haber podido ser, y no haber sido, la escultura cubista por antonomasia, y la de los años perdidos, y la de no osar la llegada — que hubiera sido absolutamente triunfal, por primerísima — al reino de lo no figurativo. Si en lo último hubo pecado, ha quedado más que perdonado. Y si las esculturas en hierro de Julio pueden desorientar al espectador por la alternativa de estilos y de modales, acaso convenga estimar la opinión del que suscribe, que siempre preferirá las más compactas y herméticas.

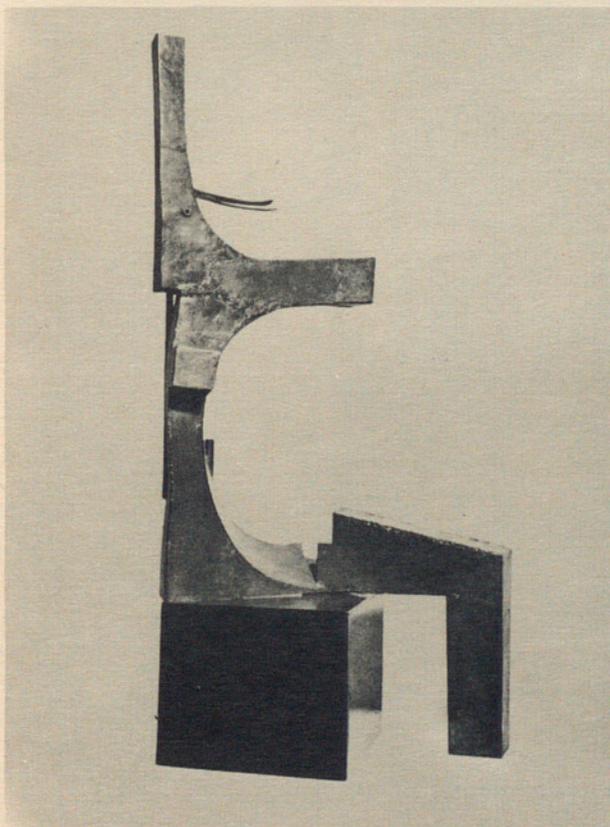
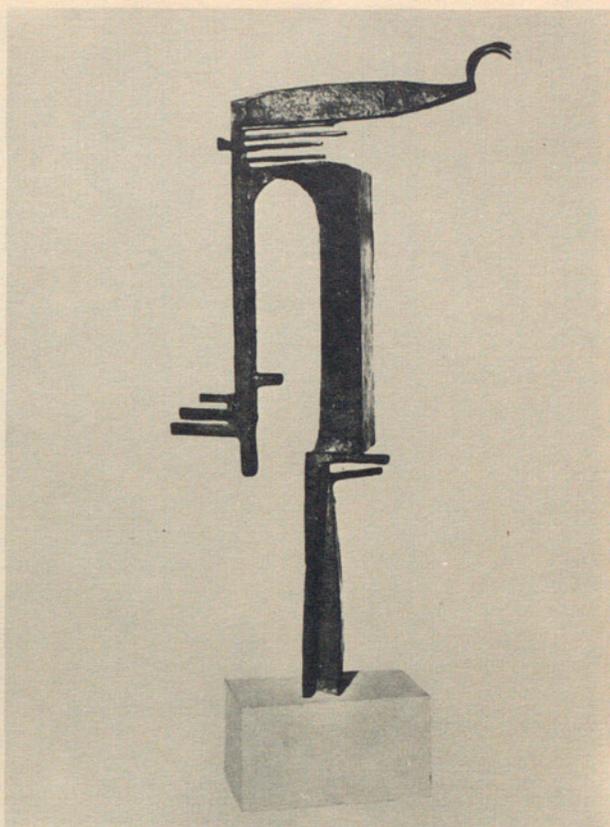
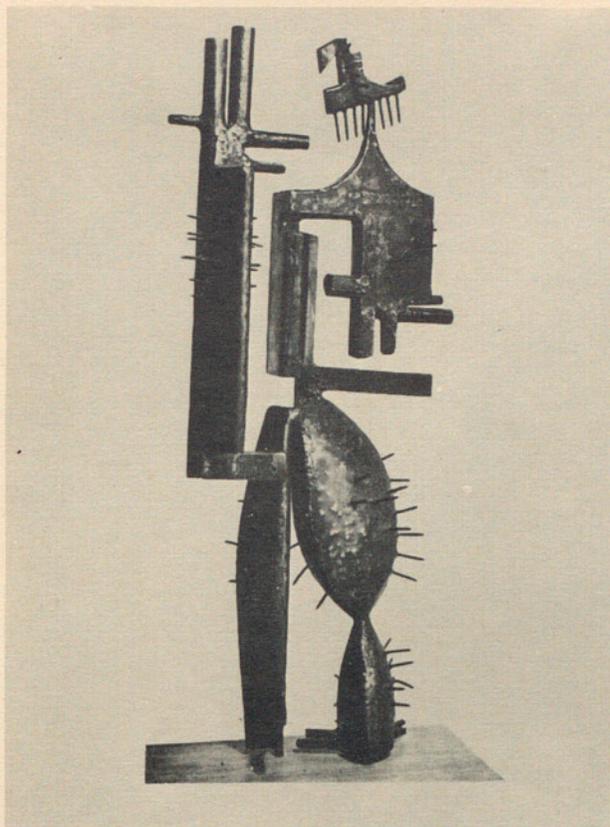
En todo caso, la acción de Julio González es una de las más hermosas y triunfales del arte español del siglo XX. No queda ni resquicio de duda acerca de si este dictamen obtendrá perseverante asenso en el futuro. Antes, bien, es positivo que crecerá a través de él.

ALBERTO. — El clima espléndido de esta era cronológica, breve, pero sustantiva, no cesaba de presentar nuevos nombres de una vanguardia nada organizada, antes bien nutrida de criaturas aisladas y cada una de ellas operando en la penumbra, casi sin medios, y, desde luego, sin publicidad, sin clientelas, sin encargos. Y, con todo, las presencias de uno y de otro eran suficientes para que los académicos rechinaran los dientes, los espectadores prudentes silenciaran sus juicios, todos los bien pensantes guardaran silencio. Porque lo que se avecinaba, lo de que un panadero toledano hiciera escultura, pasaba ya de castaño a oscuro. Cosas de la nueva ola.

Y, no obstante, así era, así fue, por grandísima fortuna. Todo este pequeño preámbulo no era sino el rodeo necesario para llegar hasta la enormísima personalidad de Alberto Sánchez, más conocido por su sólo nombre. Y es que ya lo atestiguaría nada menos que Picasso:

“Todos le llamábamos Alberto y ya casi nadie se acordaba de su apellido. Alberto, a secas, era suficiente, porque solo había un Alberto”. Sí, el que nos interesa, el que nació en Toledo el 8 de abril de 1895, hijo de un panadero de la calle Ancha. La familia se trasladó a Madrid en 1905, y él se había quedado de aprendiz en una herrería, pero enfermó de la vista y también marchó a la corte, volviendo a hacer de herrero y luego de zapatero, y aún, de nuevo, de panadero. Hasta esos años, no ha podido aprender a leer y a escribir. Luego, el servicio militar le conduce a Melilla, donde hace sus primeras esculturas, unas cabezas de moros. En 1920 es licenciado en el ejército, regresa a Madrid, continúa trabajando como panadero, se da al dibujo y sigue haciendo cabezas de tipos populares, prefiriendo los modelos más infortunados, como El ciego de la guitarra y El ciego de la bandurria. En 1922 traba amistad con el pintor uruguayo Rafael Barradas, en unión del cual concibe extraños proyectos estéticos. En 1925 es uno de los expositores más celebrados del Salón de Artistas Ibéricos. A partir de 1926, becado por la Diputación de Toledo, puede abandonar la panadería y dedicarse exclusivamente al arte. Era tiempo de ello. Hará en 1927 una exposición en el Ateneo, que repite en 1930, mismo año en que, peregrinamente, es premiado por el Ministerio de Instrucción Pública un proyecto suyo de monumento a Góngora. En 1931 concurre a la exposición del grupo constructivista que encabeza Torres García. En 1932 colabora como decorador teatral en “La Barraca”, que dirigía Federico García Lorca, y en dos ballets. Este año es nombrado profesor de dibujo del Instituto de El Escorial. Se seguirá un período de intensa actividad, seguramente el más sobresaliente de su vida, y lo realizado lo mostrará en 1936, en exposición organizada en el Centro de Materiales de Construcción de la carrera de San Jerónimo. El mismo año casa con Clara Sancha, hija del pintor y dibujante Francisco. El 1937 hace, para el pabellón español de la Exposición Internacional de París, una escultura que ha desaparecido y que tenía este largo título: El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella. En 1938 marcha a Moscú, de donde no regresará. Hasta su muerte, en la capital soviética, el 12 de octubre de 1962, su principal actividad será la de decorador de teatro y de ambientador de cine, por ejemplo, coadyuvando eficazmente en la perfección de la película Don Quijote, de Kozintsev. Pero al final de su vida volvió a hacer escultura, su escultura originalísima y no parecida a la de nadie.

Porque no, Alberto no se parecía a nadie. Era imposible. Y es de ver en qué medida el oficio con que se han ganado la vida unos hombres nacidos en familias de modesta posición económica manda y organiza el talante general de su obra. Y si a través de la de Gargallo es factible adivinar que se crió en una herrería, las esculturas de Alberto no desmienten su condición primera de panadero. Las mejores y más características se dirían hechas con la masa de harina, sal, levadura y agua, y hasta para acreditarlo mejor, el toledano añadía incisiones, reticulados, puntos y demás decoraciones propias de un pan de pueblo, de una rosca de día de fiesta, con algún aire — también — de figura de mazapán. No es posible comprimir en pocas palabras el encanto sugerido por esta escultura racial, eminentemente nacional, a la par que de un vanguardismo y de una libertad de formas más allá de toda ponderación. Como Alberto era muy alto, tendía a hacer altas también sus figuraciones, y es natural que a veces se le quebrasen, obligándole a empezar de nuevo. Porque entendía que el arte ha de ser sólido. Recuerda Picasso que, “una vez, entrando en una casa moderna, dió Alberto un gran puntapié a un tabique y lo tiró”: “Esta casa no es buena —dijo Alberto—. Como las casas modernas, el arte que no resiste a las patadas no es bueno”.



Figs. 208, 209, 210 y 211.—JULIO GONZÁLEZ: HOMBRE CACTUS, HOMBRE GÓTICO, MUJER SENTADA Y MONTSERRAT.



Fig. 212.—JULIO GONZÁLEZ: DOS MUJERES.

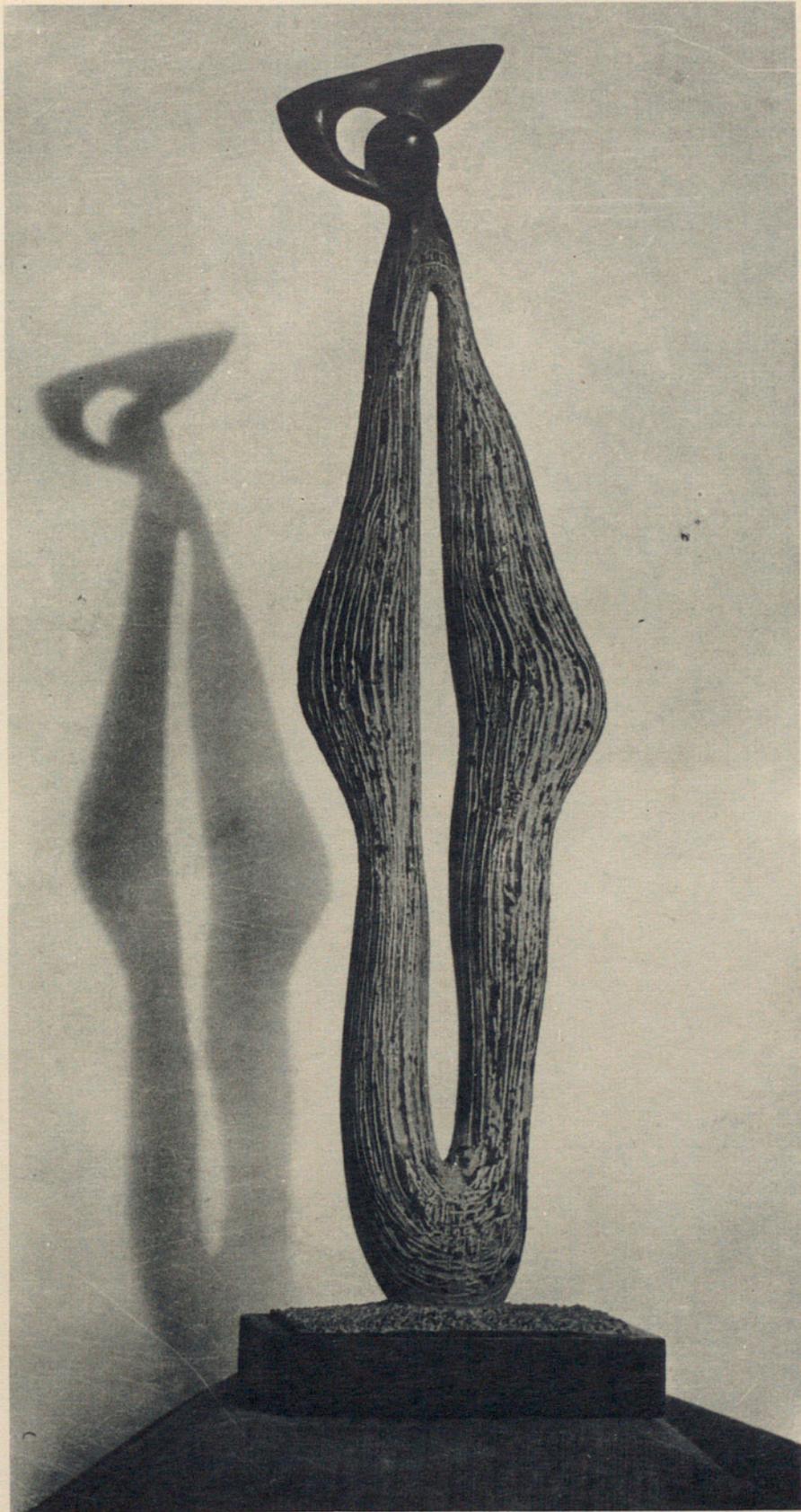


Fig. 213.—ALBERTO: SIGNO DE MUJER RURAL EN UN CAMINO, LLOVIENDO.



Fig. 214.—ALBERTO: ANIMAL ESPANTADO.

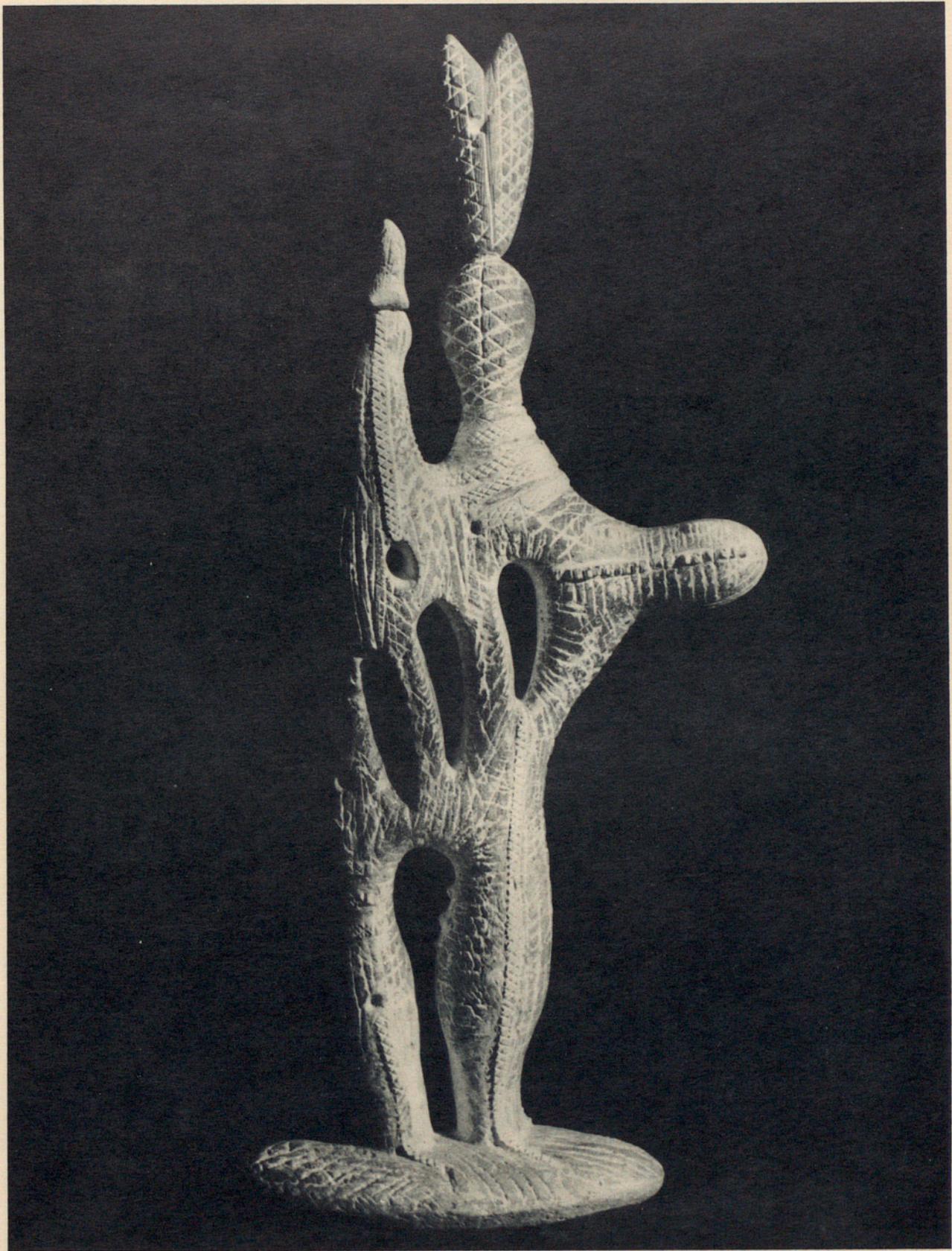


Fig. 215.—ALBERTO: ESCULTURA TOLEDANA.

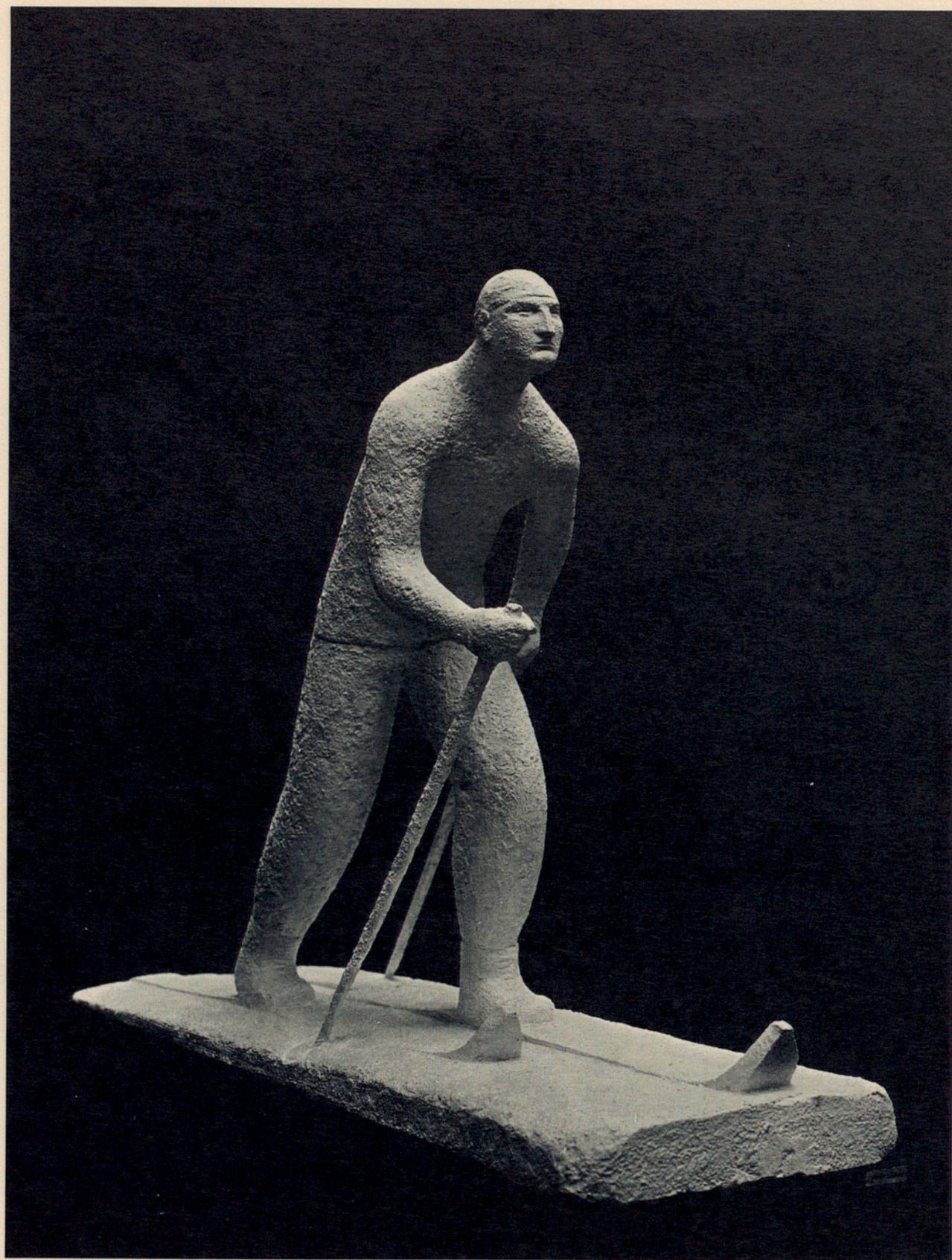


Fig. 216.—PÉREZ MATEOS: ESQUIADOR.

Tampoco resistieron muchas de las suyas, pero por otras razones, y es tristísima cosa que de tantas de sus piezas no se conserven sino fotografías y de algunas, tan sólo noticia o recuerdo. Las formas de Alberto, nacidas de una preocupación a la vez ingenua, poética y libérrima, ostentaban títulos muy líricos y muy bien buscados para bautizarlas (Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barreno, Signo de mujer rural en un camino, lloviendo (fig. 213), Monumento a los pájaros, Animal espantado de su soledad (figura 214), Tres formas femeninas para arroyos de juncos, Volumen que vuela en el silencio de la noche y que nunca pude ver, etc., etc.). Y tenían que ser alucinantes y expresivísimos estos títulos porque lo eran las esculturas, que parecían proyectadas para un mundo diferente, de seres nuevos, de presencias insospechadas (fig. 215). Todo esto no podía ser hecho sino por un hombre absolutamente desprovisto de educación académica, sobradamente suplida por el contacto con la naturaleza. Decía Alberto: "Quisiera dar a mis formas lo que se ve a las cinco de la mañana. En campos de retama que cubre a los hombres con sus frutos amarillos de limón candializado y endurecido, y suaves como bolitas marfileñas... Música de ranas y ruidos de pájaros entre las altísimas piedras, con un lejano voltear de campanillos ermitaños, a las cinco de la mañana, en verano; con rayas esmaltadas y dibujadas de hierbas, tierra y piedras, por las pisadas de los caminantes solitarios, por los caminos cubiertos de grandes piedras labradas por el tiempo y equilibradas como está la piedra del rey moro de Toledo". Y siguen muchas parrafadas en las que el soberbio escultor-panadero se va enamorando de vegetales y de animales sorprendidos en el campo, y que, luego, al ser convertidos en esculturas, mantienen su actitud de sorpresa viva. Lo mismo que el exanalfabeto, que tan tardíamente aprendió a leer y a escribir, se convirtió en bravo escritor.

Por eso era tan vivaz y tan auténtica la escultura vanguardista de Alberto, que nació antes de que el hombre pudiera ojear ninguna revista de arte de lejanas procedencias. Pues lo intuitivo siempre vencerá, en escultura por lo menos, a lo aprendido. Pero la ruina del gran período español de Alberto arrastró toda esta vanguardia hermosa, y arrastró al artista, y a sus estatuas, y a sus fieles. Tras su muerte, resucitó el interés hacia su obra, interés que tan sólo habíamos guardado muy pocos, y hoy se puede ver la dimensión de esta obra fabulosa, nacida en Toledo. Ya lo recordaría Rafael Alberti en su poema al escultor:

"Toledo desde el aire es de ceniza,
polvo petrificado, barro frío candente.
Es así o así yo lo recuerdo
como a ti hoy, pan de arcilla,
panadero de piedras de los ríos..."
"... y las mesetas pálidas
en las que los molinos harineros
Alberto, Alberto Sánchez,
gritan girándole en sus aspas".

Y no insistamos más sobre la inmensa aventura llena de alas que corrió Alberto, uno de los más sustantivos artistas nacidos en raíces de España. Toda su obra está hecha de misterio y de ingenio, así como de un sentido plástico de la mejor ley.

MÁS ESCULTORES DE LA PRIMERA VANGUARDIA. — Por razones de cronología y de generación, parecía aconsejable situar aquí a Angel Ferrant, el que, por un tiempo, mantuvo juntamente con Alberto la bandera de la escultura ultimísima; pero dado que lo más importante de su obra es posterior a la guerra, se deja al gran artista para otro capítulo. Sí se incluirá aquí a un valor segado tempranamente, Francisco Pérez Mateos, nacido en Barcelona en 1903, muerto en el frente en 1936, como Barral. Era un escultor muy interesante y totalmente inserto en la línea vanguardista, dado al sintetismo y a los planos muy cortados y sobrios y exentos de detalles. Obtuvo tercera medalla en la nacional de 1932, y a buen seguro que hubiera ido ascendiendo en éste y en todos los sentidos. Se dedicó principalmente a temas deportivos, tanto en bajorrelieves como en bulto, debiendo mencionarse piezas tan gratas y personales como Nadadores, Lanzador de martillo, Boxeadores, etc., obras todas por demás graciosas y preocupadas por la utilización de nuevos materiales, como el aluminio, en que fundió su Esquiador (fig. 216). De lo mejor de su producción es el Oso Blanco, de 1931, mucho más bello, personal e interesante que las obras semejantes de animalistas profesionales.

Otro escultor perfectamente centrado en la época era Eduardo Díaz Yepes (Madrid, 1911), pionero de toda inquietud, integrante del Grupo de Arte Constructivo con el que sería su suegro, Torres García, Benjamín Palencia, Luis Castellanos y Maruja Mallo. Yepes era el más audaz de todos, aportando a la estética del grupo unas esculturas rabiosamente sintéticas, originalísimas, verdaderas elucubraciones no figurativas. Marchó a Uruguay, trabajó allí en parecida línea, volvió a España, y siempre ha mantenido sus independientes criterios, en los que importa no olvidar las fechas en que se iniciaron. Como nota meramente informativa, se dirá que Benjamín Palencia, del que ulteriormente se hallará noticia circunstanciada, aportó al grupo unas sensacionales esculturas bulbosas y vegetales, dedicación que parece no ha vuelto a repetir, y no por falta de aptitudes.

Y hubo muchos más generadores de una escultura nueva, cuyas ilusiones comenzaban a tomar cuerpo y vida, y que vieron segmentadas a tempranas edades. Sería tan justiciero como caritativo indagar algún día sus nombres y sus obras, hacer un catálogo de frustrados partiendo del principio de que, muy seguramente, fue la escultura el arte que más sufrió durante y después de la guerra, sobre todo después, cuando se hizo necesario empezar otra vez de nuevo y recuperar los años y los avances perdidos.

C) LA PINTURA

LOS ARTISTAS IBÉRICOS. — En mayo de 1925 se inauguró en el palacio de exposiciones del Retiro madrileño la que se denominaba de Artistas Ibéricos, ajena a toda relación oficial y a cualquier especie de recompensas. Quedaba un tanto vago el título de la asociación que prestaba su nombre a la muestra, y algún crítico no dejó de advertirlo, más bien duramente. Pero ello era lo de menos. Lo de más, la coincidencia de voluntades de unos artistas de muy varias procedencias estéticas y mentales que se reunían para ofrecer un arte vivaz, no sometido

a nada ni a nadie, ni esperanzado por la concesión de ninguna medalla. Allí se reunían escultores tan dispares como Victorio Macho, Angel Ferrant y Alberto. Allí, pintores de mucha mayor diversidad, cual Echevarría, los Zubiaurre, Solana, Vázquez Díaz, Arteta, Frau, Pancho Cossío, Francisco Bores, el uruguayo Rafael Barradas y los jovencísimos Benjamín Palencia y Salvador Dalí. La mezcla de generaciones y de programas no podía ser mayor, y quizá ello provocó reacciones confusas en el ánimo del espectador medio, pero la sensación de frescor y de novedad que el conjunto arrojaba no podía ser más positiva. Por un momento, pudo creerse que se había concluido la estragada rutina de las exposiciones nacionales.

No fue así, y acaso no debía ser así, pero, como de toda iniciativa feliz, algo — y hasta mucho — permaneció, claro está que para satisfacciones minoritarias, cual siempre acontece en España. El público que asistió a la Exposición de Artistas Ibéricos supo ya distinguir dónde quedaban los confines de lo viejo y de lo nuevo, de lo historiable y de lo novísimo, campos tan deslindados como iban a verse, sin duda, con fronteras más decisivas, en la arquitectura. Sólo en ello quedó la cosa, y no era poco, porque ya no hubo posteriores ediciones de la muestra conjunta de Artistas Ibéricos. La unión tomaría posteriormente otros rumbos.

Otras manifestaciones de arte en libertad seguirían el espíritu de la Exposición de Artistas Ibéricos. En 1926 se inauguró en Madrid la exposición de pinturas de niños mejicanos, dirigidos por el pintor de aquella nacionalidad Alfredo Ramos Martínez, produciendo legítimo estupor por la frescura y la fuerza de la mayor parte de lo presentado. Pues si esto hacían los niños, ¿qué no harían los mayores, como Rivera y Orozco? Por modos así de sencillos, la conciencia de lo que podría ser un nuevo arte iba ganando la sensibilidad, cada día más despierta, de los espectadores.

EL LIBRO DE GARCÍA MAROTO. — El tercer acontecimiento data de 1927. En ese año aparece el volumen "La Nueva España 1930", por Gabriel García Maroto (La Solana, Ciudad Real, 1889), artista importante, pero especialmente preocupado por cuestiones de educación y de política de las artes. En este sentido, el libro mencionado era de fabulosa importancia, y aún hoy podrían ser utilísimas sus recomendaciones. Suponía García Maroto que, cambiando el régimen político español, se iba a inyectar nueva vida a las artes y a las instituciones que las rigieran de modo definitivo, racional y sustantivo. No es este el momento de antologizar las buenas ocurrencias de este libro ejemplar, sino de recomendar fervientemente su lectura a todo el que tuviere la fortuna de poseerlo o de hallarlo, porque en sus páginas se compendia una suma de óptimas y atinadas intenciones pletóricas de buen sentido, por cuya elemental razón no pasaron de proyecto.

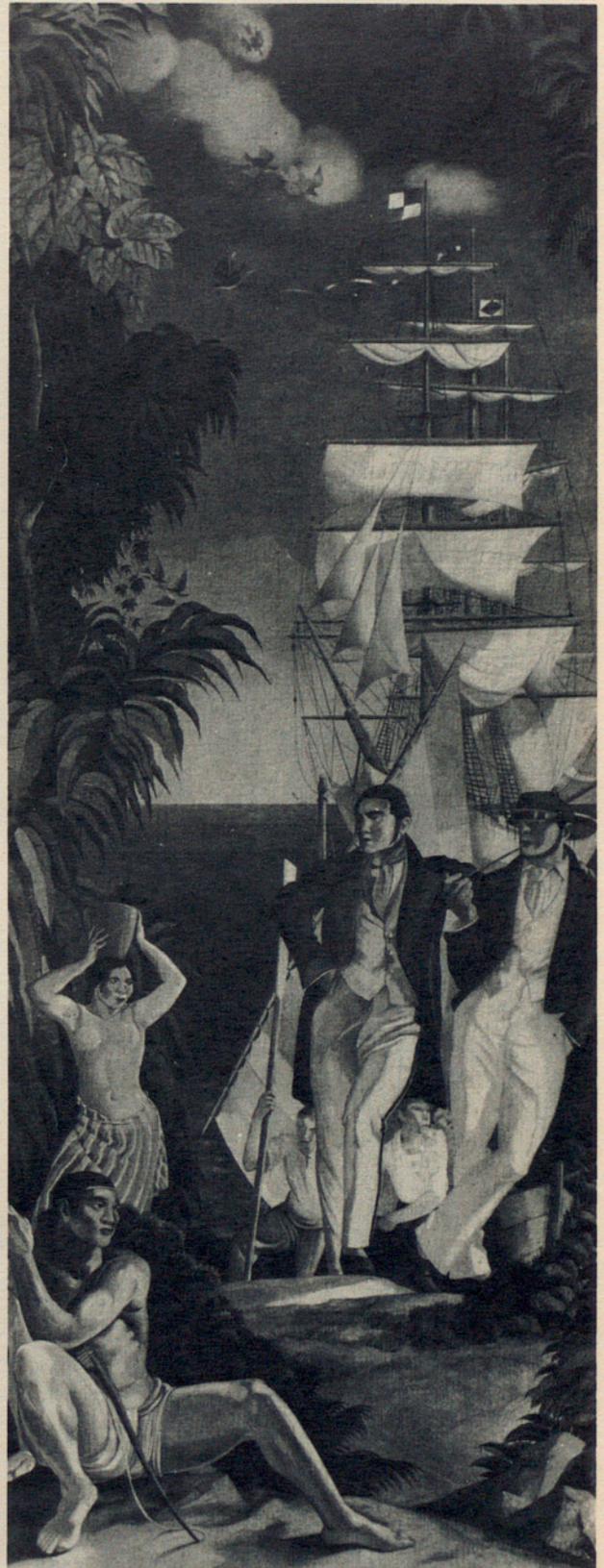
Pero sí fue importante que el libro de García Maroto viera la luz en un momento de renovaciones, de metabolismos, cuyas fechas precisas, como es natural, componen un firmamento muy amplio y que vamos a sustituir, tanto en escuelas como en personalidades aisladas, con el expediente más vago de plenitudes, no importa cuales hayan sido los orígenes y los momentos finales de sus respectivas cronologías. Uno de los bienes de la crítica e historia del arte consiste en escapar de las catalogaciones demasiado precisas e impías. Y, con harta lógica, en esta revisión general, el primer puesto no puede pertenecer sino a Cataluña.

LA PLENITUD DE LA ESCUELA CATALANA. — Como el ambiente barcelonés era, en general, mucho más despierto que el madrileño, allí no fue preciso ningún revulsivo como el

de los Artistas Ibéricos. Antes bien, seguía en toda firmeza y en constante labor una alta constelación de pintores, bastante bien auxiliados y estimulados por galerías y clientelas. La vecindad francesa hacía que las cosas marchasen mejor que en Madrid, totalmente oficializado, y la variedad de géneros era grande, como cumplía a escuela en total desarrollo.

No hay que esforzarse mucho para buscar a los principales responsables de esta plenitud, ni es posible poner a su cabecera otro nombre que el de Xavier Nogués (Barcelona, 1873-1940). Nadie debe asombrarse de que tan tardíamente se estudie a un hombre de la misma generación de Isidro Nonell, ya que Nogués fue bastante más largo en años y de obra no tan amontonada sobre unos pocos, sino esparcida a lo largo de ellos. También alumno de la academia de Martínez Altés, y en 1903, de la de Colarossi, en París, tuvo, en época posterior, que dedicarse a trabajos artísticos muy subalternos, que no tardó en superar, al amparo de sus extraordinarias dotes. Pues éstas eran inmensamente varias, abarcando todas las técnicas posibles. Mucho tiempo de su vida dedicó a la ilustración y a la sátira — firmando con el seudónimo Babel — y prenda singular de esta actividad fue su espléndida serie "Catalunya Pintoresca", colección de caricaturas tremendas del vivir cotidiano, ante las cuales se hace imposible no recordar a Goya. Ya por ellas hubiera sido harto famoso, pero nos interesa muchísimo más en su calidad de decorador mural, ya sea en la bodega de las Galerías Layetanas, con el mismo feroz humor de la serie aludida, ya sea en el sindicato agrícola de Pinell de Bray (Tarragona) o en la chocolatería Can Culleretes. Superior a todo ello es la serie de murales realizados en 1929-1930 en el despacho del alcalde, en el ayuntamiento de Barcelona, serie en la que depositó una extraordinaria madurez y un encanto de dicción verdaderamente admirables. Hay un vuelo, una gracia y un ritmo en plafones como El auca del Senyor Esteve (fig. 217), o El aventurero y el Capitán (fig. 218), más que suficientes para dictaminar, mediante tales ejemplos, la selección de la escuela catalana. Aún se puede agregar la serie de murales para la casa de don Luis Plandiura, en la Ribera, y carteles tan bellos como el anunciador del Pueblo Español, de la Exposición de Barcelona. Pero la silueta del mejor Xavier Nogués quedaría incompleta sin la mención de sus cuadros de caballete, habitualmente eligiendo temas festivos y populares, como Mercado de Bañolas, El entoldado, Baile, Feria de San Lucas, Mercado de Olot, La cobla (figura 219), etc., etc. Ha de quedar la personalidad del eximio Xavier Nogués como una de las más cautivadoras de entre las hallables en la presente antología.

Diametralmente opuesto a él queda otro grande de la pintura catalana, nada menos que el dulce y tierno Joaquín Sunyer, nacido en Sitges el 22 de diciembre de 1875. Apenas cuenta con historia, como no sea la de su aprendizaje en París, donde permaneció numerosos años, tras los cuales regresó a Barcelona con un estilo totalmente suyo, que ya no le abandonaría nunca. Un estilo lleno de intimidades y de suaves coloraciones que parecen obstinarse en no proporcionar jamás una nota discordante, ni una pincelada que pueda distraer de la armonía conceptual de que cada lienzo es pieza de convicción. Yo diría que el único cuadro de Sunyer que me sorprendiera por su color era un autorretrato con el busto sobre un fondo rojo, como otro de Van Gogh. Mas, aparte de esa libertad, tan sólo permitida consigo mismo, era muy afecto a los verdes y a los grises, así como a la temática más primaria. Y pocas veces ha aparecido en nuestro arte un pintor tan poco literaturizable como él, y, no obstante, pocos han gozado de tanta y tan rendida literatura, acaso por esa suprema lección de lo sencillito. La definición máximamente valedera fue la del elevado poeta don Juan Maragall, con motivo de la exposición celebrada por el artista el año 1911, y en la que se exhibía el memorable cuadro Pas-



Figs. 217 y 218.—XAVIER NOGUÉS: EL AUCA DEL SENYOR ESTEVE Y EL AVENTURERO Y EL CAPITÁN (MURALES EN EL AYUNTAMIENTO DE BARCELONA).

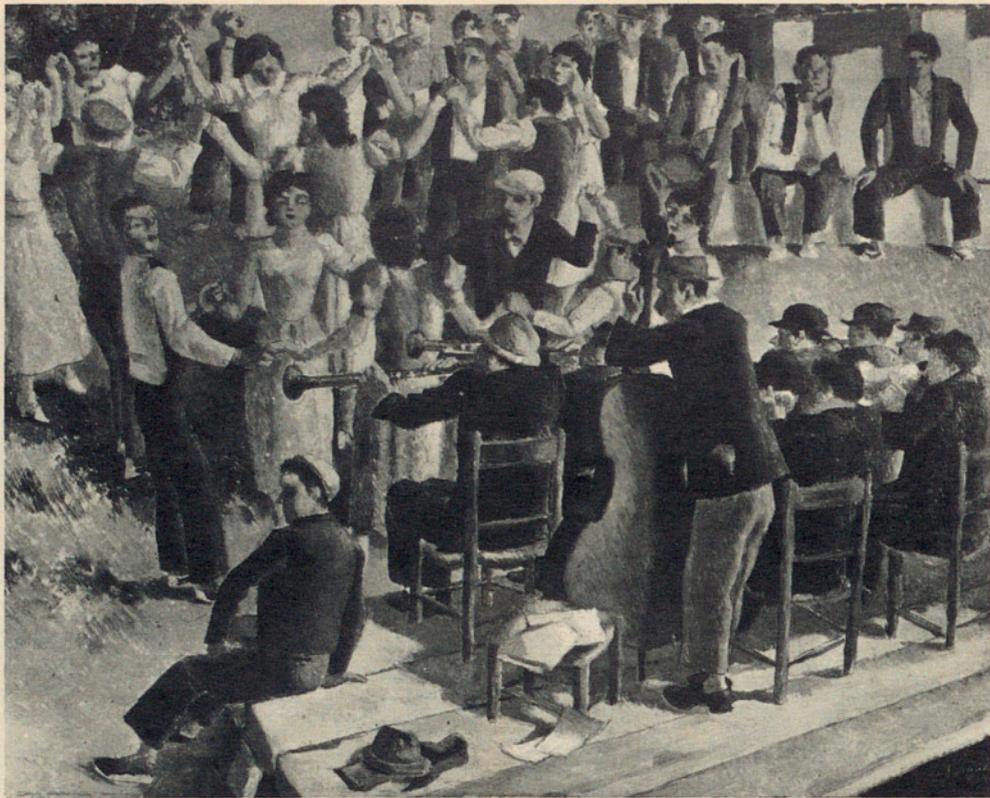


Fig. 219.—XAVIER NOGUÉS: LA COBLA (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO). Fig. 220.—JOAQUÍN SUNYER: CALA FORN (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO).



Figs. 221, 222 y 223.—JOAQUÍN SUNYER: PAISAJE CON FIGURAS (BARCELONA, COLECCIÓN PARTICULAR), RETRATO DE LA SEÑORA DE CARLES (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO) Y MUJER COSIENDO (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Fig. 224.—RAFAEL BENET: CAFÉ AL AIRE LIBRE (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO). Fig. 225.—MANUEL HUMBERT: DESNUDO DESCANSANDO (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO).



Fig. 226.—VILADRICH: FRAGATINAS (BARCELONA, COLECCIÓN PARTICULAR). Fig. 227.—TOGORES: MUCHACHAS CATALANAS (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO). Fig. 228.—OBIOLS: DECORACIÓN MURAL EN EL MONASTERIO DE MONTSERRAT. Fig. 229.—SISQUELLA: ANTONIA (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO).



Fig. 230.—VILA ARRUFAT: LA FAMILIA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO). Fig. 231.—OLGA SACHAROFF: EN EL BOSQUE (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO).

toral, que compraría luego Cambó. Dijo Maragall que todo lo que reconocía allí como cualidad o defecto era cualidad o defecto del alma catalana. Ello aparte, para cualquier espectador no catalán, lo esencial de la pintura de Sunyer radicaría en la sempiterna honestidad con que presenta al modelo elegido y en un cierto desaliño constructivo, compositivo, que repercute hasta en sus retratos, alguno tan estupendo como el de la Señora de Carles (fig. 222). Además, paisajes, y escenas bucólicas de siempre celebradas (figs. 220 y 221), es de creer que destinadas a largo futuro. Y, en todo lo sunyerano, una mansa sencillez, una luenga serie de visibles delicadezas, con marcada predilección para con temas rurales y eternos desprovistos casi de tiempo y espacio fijables, y en los que predominaba una dulce exaltación de la maternidad de la mujer con su hijo, de la mujer trabajadora (fig. 223), bastante para impregnar la pintura de Sunyer de un tono de sentimentalismo de buena ley. Y como persona, Joaquín Sunyer fue exenta de hiel y de cualquier pasión. Era un personaje de los por él pintados. Murió en Barcelona el 1 de noviembre de 1958.

La categoría de Xavier Nogués y de Joaquín Sunyer no hace sino presidir una larga serie de nombres de sus colegas, colaboradores en la cohesión firmísima del color catalán, cada uno de los cuales merecería un estudio que por elementales razones de espacio hay que negarles. Por ejemplo, Feliú Elías, "Apa" (1877-1948), crítico a la vez que pintor, y que prefería actuar con una técnica cristalina y detallista muy interesante. O Francisco de A. Galí (1880-1965), de inmenso prestigio docente, ganado con razón, ya que fue maestro de muchos, lo que sin duda contribuyera a malograr tantísimas de sus posibilidades de creación personal, de todas suertes siempre patentes en sus admirables dibujos. Fue muy interesante la pintura personalísima de Miguel Viladrich, de Almatret (Lérida) (1880), unas veces retratando a campesinos un poco ensimismados (fig. 226), otras haciendo gala de una fantasía muy propia, como en *Mis funerales*. Fue castellano del castillo de Fraga y mucha de su biografía parece de carácter novelesco.

Pablo Roig, de Premiá del Mar (1879-1956), era un impresionista retrasado pero que con cada una de sus obras se bastaba para continuar prestigiando este movimiento. Sus considerables calidades hicieron, juntamente con su sensibilidad de verdadero pintor, que lentamente fuera progresando desde esta tendencia hasta otra más suelta y rica de pincelada, la correspondiente a sus años de ancianidad, que no de decadencia. Y se van precipitando los nombres ilustres de la pintura catalana, tan corpórea y enteriza, cada uno de sus integrantes haciendo factible este espectáculo de verdadero renacimiento regional. Hay que recordar al excelente Domingo Carles (Barcelona, 1888-1960), pulcro pintor de floreros y paisajes, certero coleccionista, autor de un libro de memorias que se recomienda por su interés y su buen estilo.

Rafael Benet (Tarrasa, 1889), también crítico de arte, fue discípulo de su tío Joaquín Vancells y, como tantos otros, de Francisco de A. Galí. Expuso por vez primera en 1916 y desde entonces lo ha hecho numerosas veces, las más en Barcelona, pero también en París, Londres, Bruselas y Nueva York. En Rafael Benet hallamos un estadio de pintura inmediatamente post-impresionista, pero bien advertibles algunas vinculaciones a los fundamentos de la impresión. Son importantes sus persecuciones de la luz en constante juego con el color, casi siempre especulando con paisajes y situaciones mediterráneas (fig. 224), lo que trae consigo una pintura de muy ilustre nivel medio, puede ser que sin bajones, más tampoco piezas antológicas. Rafael Llimona (Barcelona, 1896), hijo del egregio escultor José, se dio también a un paisajismo muy luminoso, el tan común en esta escuela.

Francisco Labarta (Barcelona, 1883), hijo de un dibujante y nieto de otro, Eusebio Planas, discípulo de su padre y de la Escuela de Lonja, tiene en su haber el muy notable hecho de haber colaborado en muchas empresas de decoración y sobre todo en las pertinentes a la pintura mural, como en la iglesia de Agustinos, en la Casa de Convalecencia y en el Salón del Trono del Palacio Nacional de la Exposición de 1929, acreditándose siempre de riguroso dibujante y ofreciendo, además, una simpática inclinación a la didáctica de su profesión, lo que le convirtió en maestro de muchos. Manuel Humbert (Barcelona, 1890) ha sido uno de los más variados e inquietos pintores de la escuela catalana, tanto en lienzos (fig. 225), en murales, en ilustración. José Gausachs (Barcelona, 1891-Santo Domingo, 1959) era otro bonísimo artista, de un ingenio y de una variedad fuera de serie.

José de Togores (Cerdanyola, 1893-Barcelona, 1970) contó en su biografía con dos épocas, una de dibujo muy perfilado y estudiado, muy dentro de preocupaciones europeas (fig. 227), y otra, la última, renegrida, de temas religiosos. Pedro Creixams (Barcelona, 1893), durante buena parte de su vida atado a duros oficios, sería luego autor de composiciones muy personales en que abundan los temas gitanos. Un pintor para nosotros muy importante es José Obiols (Sarriá, 1894), discípulo primeramente de Torres García, que en 1920 marcha a estudiar en Florencia, adquiriendo dominio de la pintura al fresco (fig. 228), especialidad a la que pertenecen sus principales obras en varios edificios barceloneses, como la Casa de Correos y el Palacio Nacional, de Montjuich, y, más tarde, en Pedralbes. Junto a él, vaya Alfredo Sisquella (Barcelona, 1900), artista importante, buen definidor de líneas y volúmenes humanos (fig. 229). Francisco Domingo (Barcelona, 1894), se especializó en una temática de interiores humildes y modestos, muy estudiados y trabajados. Ramón de Capmany (Canet de Mar, 1899) se dio a una pintura muy grata y amena, que en determinados momentos recuerda no poco determinadas composiciones de Xavier Nogués. Ramón Calsina (Barcelona, 1901), caústico humorista, ofreció siempre una manera muy desenvuelta, personalísima. Mariano Andreu (Barcelona, 1888), tuvo sus mayores triunfos como figurinista y decorador de ballet, y esta actividad fue también la de Juan Junyer (Barcelona, 1904), de posterior evolución muy varia en investigaciones. De sus mismos años, Pedro Pruna (Barcelona, 1904-1976), de ilustres comienzos, defraudados por la realidad de su posterior decadencia.

De tendencias más tradicionales, otros artistas catalanes imposibles de olvidar. De los retratistas, José María Vidal y Quadras (1891), respondiente mediterráneo de los académicos madrileños, y Antonio Vila Arrufat (Sabadell, 1896), autor de excelentes aciertos en la investigación de la figura humana (fig. 230). En el paisaje, mantuvieron por mucho tiempo su prestigio Juan Colom, de Arenys de Mar (1879-1970), Ivo Pascual, de Villanueva y Geltrú (1883-1949), último representante digno de la escuela de Olot, Juan Vila Puig (San Quirico de Tarrasa, 1892-Barcelona, 1965), repetido autor de paisajes de masías y pajares, y el encendido colorista Juan Serra (Lérida, 1899-Barcelona, 1970). Añádase la pintura, muy tradicional, de Rafael Durancamps (Sabadell, 1891). Y no se ha de silenciar la actividad de una pintora georgiana identificada plenamente con la escuela catalana: Se trata de Olga Sacharoff (Tiflis, 1889-Barcelona, 1969), dotada de un inestimable encanto casi naïf (fig. 231).

La nómina transcrita sería prueba de convicción del brillo de la escuela catalana de pintura si no existieran otras no menos convincentes. Eran éstas el progresivo auge del coleccionismo privado, la nueva instalación del arte catalán contemporáneo en las salas altas del Palacio Nacional de Montjuich en 1934—las bajas ocupadas por el arte catalán de los si-



Lám. VI.—ARTETA: LAS BAÑISTAS (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

glos XII-XVIII—, la creación mecánica de los salones de Primavera y de Montjuich y la publicación de la hermosa y memorable revista Art. En 1937, la Comisaría de Propaganda de la Generalidad de Cataluña edita el volumen "33 pintores catalanes", con texto de Joan Merli, que viene a ser como un resumen oficial de los valores de la escuela, de rasgos muy precisamente delimitados. De la mayoría de los contenidos en dicha antología ya se ha dado noticia. De otros, al entender que han alcanzado su mayor brillo en fechas posteriores, reservamos la presentación para más adelante.

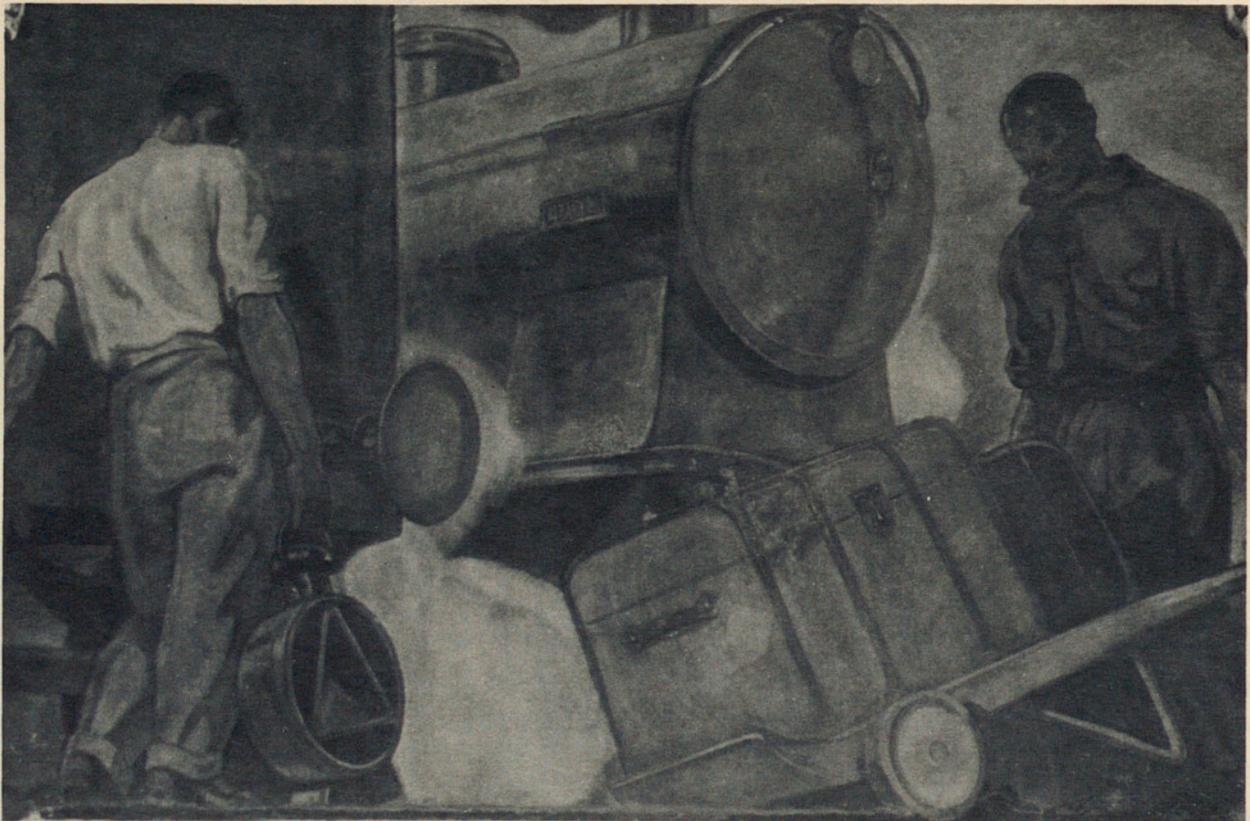
LA PLENITUD DE LA ESCUELA VASCA. — Si se proporcionaron datos sobre esta redonda y más que homogénea escuela de pintura regional, hay que completarlos con otros cuya cuantía pertenece de lleno al momento que nos importa. Porque si en todo momento son arbitrarias las particiones cronológicas a rajatabla, en este caso tienen su razón. Lo que importa es continuar considerando vigentes los nombres dados páginas atrás, a los que ahora se agregan otros sustanciales y definitivos. Se puede comenzar por los de los bilbaínos Benito Barrueta (1873-1953) y Angel Larroque (1874-1961), ambos estimabilísimos, pero menos estudiados y conocidos de lo que importaría. Aún más cuantioso, Julián de Tellaeche (Vergara, 1884-Lima, 1960). Había sido discípulo de Eduardo Chicharro y de las academias parisienses Julián y Colarossi. Si uno y otras le proporcionaron la técnica, la inspiración la recibió de su vida de marinero, que estaría siempre presente en su obra, y no mediante la visión de las aguas sino con la atención puesta en los marineros, en los barcos, en los muelles y en cualquier accesorio de la navegación. Un peligro contenía esta temática, y era el de su fácil caída dentro de lo meramente ilustrativo. Pero cuando se pueda antologizar debidamente lo mejor de la pintura de Tellaeche podrá valorarse su aportación a la pintura de nuestro siglo.

La compañía de Barrueta, Larroque y Tellaeche era imprescindible para situar al máximo, al estelar artista vasco que fue Arteta. Aurelio de Arteta y Errasti había nacido en Bilbao el 2 de diciembre de 1879, en el hogar modestísimo de un ferroviario. Éste fue trasladado a Valladolid cuando Aurelio acababa de ingresar en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao. Seguiría sus estudios en la Escuela de San Fernando, de Madrid. En 1902, la Diputación de Vizcaya le concede una pensión que le permite viajar por Francia e Italia hasta 1906. En 1911, Arteta es uno de los fundadores de la Asociación de Artistas Vascos, de futuras eficacia y ejemplaridad. Primer encargo importante, el de los murales que decoran el vestíbulo del edificio del Banco de Bilbao, en Madrid. Gana en 1930 el Premio Nacional de pintura y, dos años más tarde, la Primera Medalla en la exposición nacional. Y toda la gloriosa carrera de Arteta se truncó por la guerra, el destierro, y por el accidente mortal sufrido en Méjico el 10 de diciembre de 1940, fecha final de su vida.

Esa vida, durante sus años formativos, había sido una larga sucesión de rudezas, privaciones y desempeño de oficios absurdos, todo lo cual hubiera sobrado para conformar en Arteta una trastienda plena de rencores y amarguras. Ocurrió exactamente todo lo contrario. La dureza se trocó en lirismo, el que pudiera haber sido resentimiento, en dulce sosiego. Toda su pintura se impregnó de paz, unas veces resuelta en escenas de trabajo — los citados murales del Banco de Bilbao —, otras en un casi alborozado asomarse a la vida. Ese su cuadro representando unas muchachas bañistas en alegre libertad (lám. VI), es de lo más bello que haya producido la pintura española del siglo. Obras como Campesinos vascos, Paisaje del caballo, María, La despedida de las lanchas, enamoran por la justeza de su dicción, por el modelado



Figs. 232 y 233.—ARTETA: PINTURAS MURALES EN EL BANCO DE BILBAO, MADRID.



Figs. 234 y 235.—ARTETA: PINTURAS MURALES EN EL BANCO DE BILBAO, MADRID.

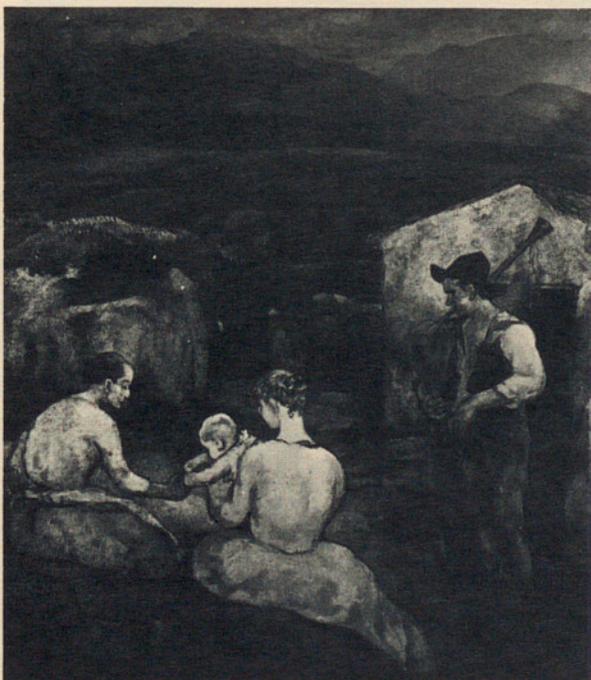
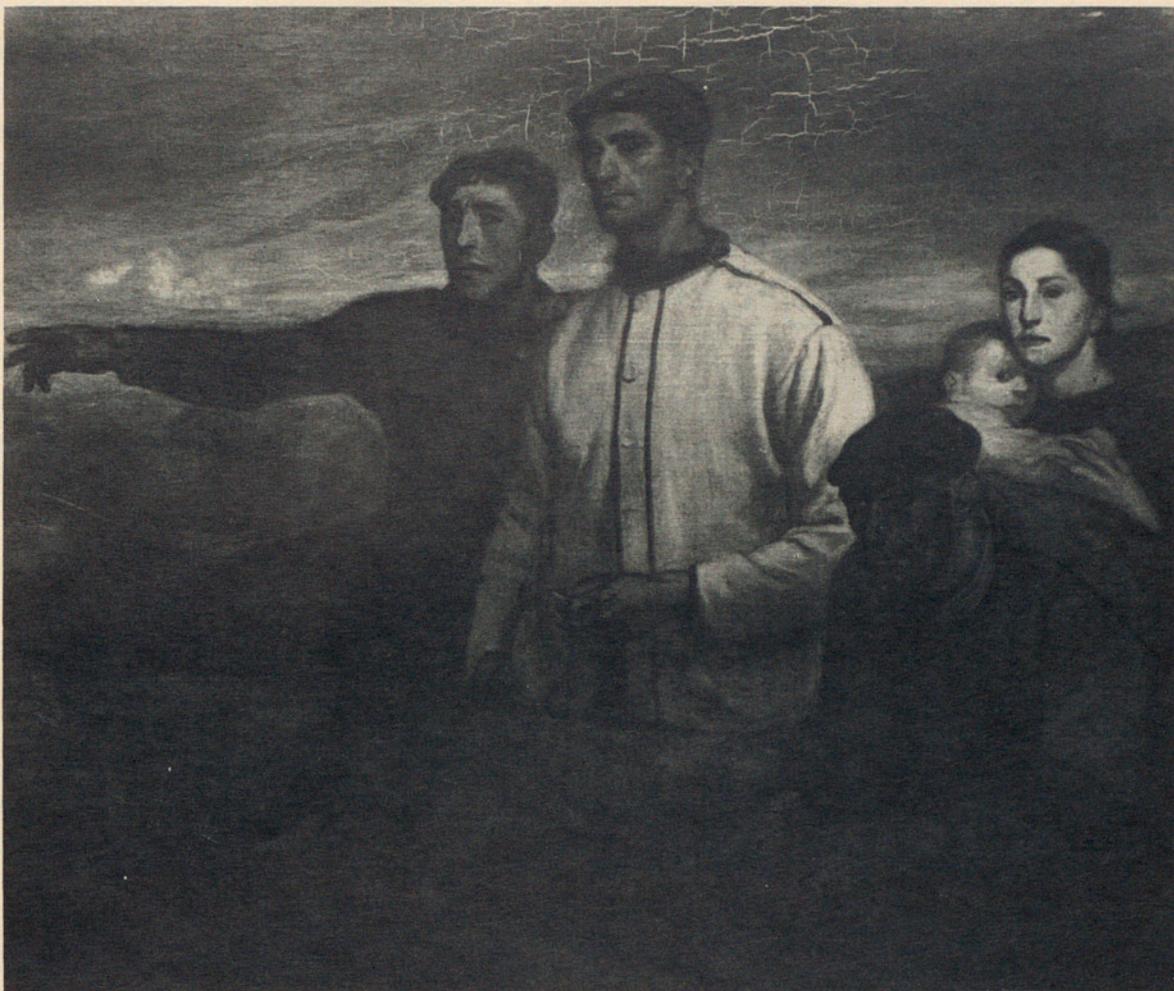


Fig. 236.—ARTETA: ANTE EL MAR (BILBAO, MUSEO DE BELLAS ARTES, SECCIÓN DE ARTE MODERNO). Figs. 237 y 238.—
EVARISTO VALLE: MATERNIDAD (MADRID, COLECCIÓN PARTICULAR) Y FAENA CARBONERA (MUSEO DE PONTE-
VEDRA).



Fig. 239.—EVARISTO VALLE: MASCARADA (MUSEO DE PONTEVEDRA). Fig. 240.—NICANOR PIÑOLE: PAISAJE.

casi de escultor, por el encanto de los matices puestos en juego con una mezcla de suavidad y de rotundidad que se complementan mutuamente. Arteta, sin proponérselo, resulta ser el pintor más vasco de la escuela vasca, y no es porque haya buscado más directamente ninguna especie de folklorismo, sino, muy sencillamente, porque era el mejor de todos y sublimaba el ambiente que le rodeara — en su caso, el vasco, pero igual podía haber sido otro de geografía y etnia muy diferente — con esa especie de pudor, de angelismo, de inocencia desacostumbrada ya en su tiempo; y con esa gracia misteriosa que tenía tanto del mejor sabor florentino cuatrocentista y que convierte a la obra señera de Arteta en la culminación de toda una escuela. De una escuela en principio regional, pero con sacramentos suficientes para proyecciones universales. Todo ello, en un momento excepcionalmente feliz, perfectamente situable en un tiempo muy corto y afortunado de la pintura española. Por desgracia, Arteta fue poco fecundo, pero puede ser que esa desgracia sea también fortuna, ya que apenas nos dejó sino piezas de una altísima calidad (figs. 232 a 236).

Antes de morir Arteta en el exilio, ya se había disuelto la rica escuela de pintura vasca. Benito Bikandi (Ondárroa, 1856-Buenos Aires, 1958) y Juan de Aranoa (Bilbao, 1901) fueron nombres importantes y finales de la misma, sin contar con el benjamín, Nicolás Martínez Ortiz (Bilbao, 1907), que ha continuado en nuestros días la vigencia temática de la región.

Poco hay que decir sobre los pintores navarros, en número insuficiente para constituir escuela o tendencia de caracteres propios. Recordemos, no obstante, a Lorenzo Aguirre (Pamplona, 1885-1939), hombre polifacético y pintor de metas grandemente dispersas, y a Jesús Basiano (Murchante, 1889), integrable más bien entre los vascos.

LA PLENITUD DE LA ESCUELA ASTURIANA. — Con algunos antecedentes más que los exhibibles por los vascos, la región astur los superó enérgicamente mediante la venturosa aparición de artistas del color fuera de toda medida regional o local, antes bien plenos de interés y de total riqueza de dicción. Fueron mencionados en anterior página Ventura Álvarez Sala y José Ramón Zaragoza, cada uno estimable por sus hechos. Otros, llamados a gloria más sustantiva, Evaristo Valle y Nicanor Piñole. En este caso, la feliz eclosión de una escuela no procedía del número de actuantes, sino de la rica calidad de sus creaciones.

El principal es Evaristo Valle, nacido en Gijón el 11 de julio de 1873. En esa ciudad transcurrirá casi toda su vida, aparte de una temprana estancia en Puerto Rico, donde había sido destinado su padre, magistrado, y de otras en París, Londres, Estados Unidos y Cuba. Vivió hasta el 29 de enero de 1951, siendo durante muchos años el pintor asturiano por antonomasia, muy fiel a los campos, a las aldeas, a las gentes astures, haciendo una pintura insobornablemente suya, propia, sin adherencias extrañas visibles. Precisamente por haberla realizado en su ciudad, observando de cerca, no sin mirada crítica, el espectáculo humano, la verdad de la vida rural de la región, al acierto plástico se une un valor documental de muchos quilates. Evaristo Valle era un hombre un poco ingenuo en su ficha personal, y pertenecía a la lista de los artistas fuera de serie que admiten, a la hora de su estudio, complicaciones vitales extraordinarias. Tales, su timidez y tartamudeo, o la peregrina circunstancia de haber jugado al ajedrez, casualmente, con Lenin, o su rápida incursión a la literatura, publicando por su cuenta una novela — "Oves e Isabel" — que no se vendió, o su sorprendente asociación con un escultor para hacer monumentos funerarios de tipo uniforme y estandarizado, negocio que resultó

tan mal como era de suponer. Era dable esperar de carácter tan espléndidamente humano una pintura personalísima, y así fue la que nos legó.

Lo primero que en ella seduce es el color, extremadamente fiel a tierras y cielos veraces, con muchos verdes, azules y morados. La gama de la pintura norteña española, ya conocida por los ejemplos vascos — aunque hubiera sido dulcemente atenuada por Arteta — se presenta en este caso con mayor rotundidad, ya que no violencia, en cuadro tan sustantivos de Valle como Recogiendo carbón, del Museo de Bilbao. Aparte, brumas, prados, escenas bucólicas muy personales, tipos de la ciudad y del campo ante cuya crítica no se arredra el gran Evaristo (figuras 237 y 238). Y, como tema muy constante en su obra, las carnavaladas elementales y rurales (fig. 239) en que los campesinos se disfrazan de destrozados o con atuendos animales, hartos de sidra. Al llegar aquí, importa mucho aseverar que entre estas escenas de mascarada y las contemporáneas de Solana no hubo, ni pudo haber la menor especie de influjo, ni mutuo, ni vinculado a uno solo de ellos, sino las naturales coincidencias de dos espíritus de altísima independencia conceptiva. Quizá resulten más tristes las mascaradas de Valle por aparecer en escenarios más pobres y lúgubres, acaso también más siniestras. Pero ello no alcanza a los otros modos temáticos del artista, extremadamente varios en situaciones y en personajes. Precisamente por ello, no acertó de lleno en muchas ocasiones, y, así, cuando, pasada nuestra guerra, se dedicó a hacer pintura religiosa, sin sentirla, resultó de muy mediana categoría. Otro capítulo temático que causó disgustos al gran pintor asturiano fue, años antes, su serie referente a Cuba y a los cubanos, que tuvo la virtud de irritar a éstos, sin entender la simpatía — cierto, un poco ingenua — con que Evaristo los había tratado. En fin, no ha sido todavía objeto de una catalogación la obra enorme, magnífica, interesantísima de este gran pintor millonario en facetas de personalidad, tan advertibles en su mismo físico, en tanto vivió, como en su labor. Evaristo Valle, pese a su reclusión provinciana, a su modestia personal, a sus inhibiciones, es reconocido hoy como uno de los grandes pintores españoles del siglo.

No estaba solo, por fortuna, al protagonizar el color asturiano, ya que otro hombre de su misma ciudad seguía ruta propia. Éste es Nicanor Piñole, nacido en Gijón el 7 de enero de 1878, hombre de estancias francesas, que para nada conturbaron su fidelidad al paisaje natural (fig. 240) y humano de su región. Piñole, buen retratista, óptimo paisajista, curioso siempre de escenas callejeras y populares y de situaciones no comunes, es acaso más vario de inspiración que Valle, aunque no posea su garra. Son numerosos sus cuadros de primer orden, y uno de los más famosos el que nos presenta La Rula o mercado de pescado de Gijón. El animoso Nicanor Piñoles ha contraído matrimonio en 1972, cuando le falta poco para cumplir el siglo. En fin, un tercer pintor asturiano bien estimable es Paulino Vicente, éste consagrado a ambientes ovetenses, y procediendo siempre con absoluta dignidad plástica. La aportación astur a la pintura española del siglo no podía ser más cuantiosa.

LA PLENITUD DE SOLANA. — Es del ciclo anterior, es de éste, es del próximo, y, mil años después de muerto, seguirá teniendo una actualidad llamada a persistir aunque haya desaparecido todo su mundo renegrido y pobretón. Porque, además de uno de los pintores más absoluto con que haya contado España, Solana era un rimero de testimonios y de actas notariales de casi todo lo que cabe en la piel de toro. Solana era descomunal, ese es el adjetivo.

José Gutiérrez Solana, de ascendencia santanderina, e hijo de primos carnales — José Tereso Gutiérrez Solana y Manuela Gutiérrez Solana — nació en Madrid el 28 de febrero

de 1886, precisamente en un día de carnaval. No se trataba de una casualidad, sino de una rigurosa ordenación del hado, ya que en posteriores carnavales, el pintor quedaría impresionado por máscaras horribles y agresivas. Otras situaciones dramáticas abundaron en su niñez, sensibilizándola de modo definitivo. Acaso ello, de haber elegido José otra profesión, hubiera podido diluirse sin esfuerzo, pero, adoptada terminantemente la decisión de hacerse pintor, no hay duda de que determinó buena parte de su actitud precisamente solanesca ante la vida. Y no es redundancia, sino exactitud máxima hablar de lo solanesco a propósito de Solana, porque el adjetivo encuadra todo un estilo y un modo de ser, de ver y de actuar que resume todo mejor que cualquier otro.

De niño, aprendió los primeros rudimentos de dibujo en el colegio de un don Mateo Aroca. Fracasado su bachillerato, ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en la que permanecerá cuatro años, y de la que sale sin siquiera acordarse de sacar el diploma. En verdad, no lo necesitaba. Sus doctorados eran de otra estirpe. Si el destino le había hecho nacer en el seno de una familia con casos de locura — uno de ellos, su madre, otro, aunque quede en subnormalidad, el de su tío Florencio — la voluntad le aconsejaría completar este desgraciado panorama próximo con otros que estaban bien a la vista de todos, que no se recataban, que sólo estaban a la espera de que alguien los cronizase. Y ante el estupor de sus más envarados colegas, y ante el horror de muchos espectadores, y para deleite final, Solana eligió todo lo que ha quedado bautizado como solanesco. Es decir, los carnavales protagonizados por máscaras destrozadas, armadas de escobón y de bota de vino, siempre tratando los infelices de divertirse en suburbios, solares y descampados. Los ambientes pobres, humildes, a los que tantas veces hace gracia de su hiriente crítica. Las prostitutas de tarifa barata, generalmente muy serias y muy conscientes de sus obligaciones sociales. Las posadas paletas en que paran las diligencias de los pueblos y los carros en que traen vino a la capital. Las traperías, y los puestos del Rastro donde se trataba de vender objetos inverosímiles y de suma inutilidad. Los cafés de clientela casi mendiga. El ciego con el cartelón de un crimen cuyos pormenores se narran en los romancillos de papeles de colores. Las procesiones de Semana Santa de los pueblos, muchas veces con penitentes que no han variado desde los tiempos de Goya. Las capeas aldeanas sin gracia ni bravura, repartida la lidia entre semiprofesionales con ajados trajes de luces y mozos del pueblo en camisa y con un garrote en la mano. Y los muertos — ya esqueletos — que pugnan por salirse de los nichos de su cementerio, sacando por medio de unos ladrillos rotos los huesos de un brazo. Alguna vez, para extremar la fidelidad a la historia, una escena de ejecución en garrote vil. También Ramón Casas había acudido a esta escena, pero Solana lo hace con más garra y menor delicadeza.

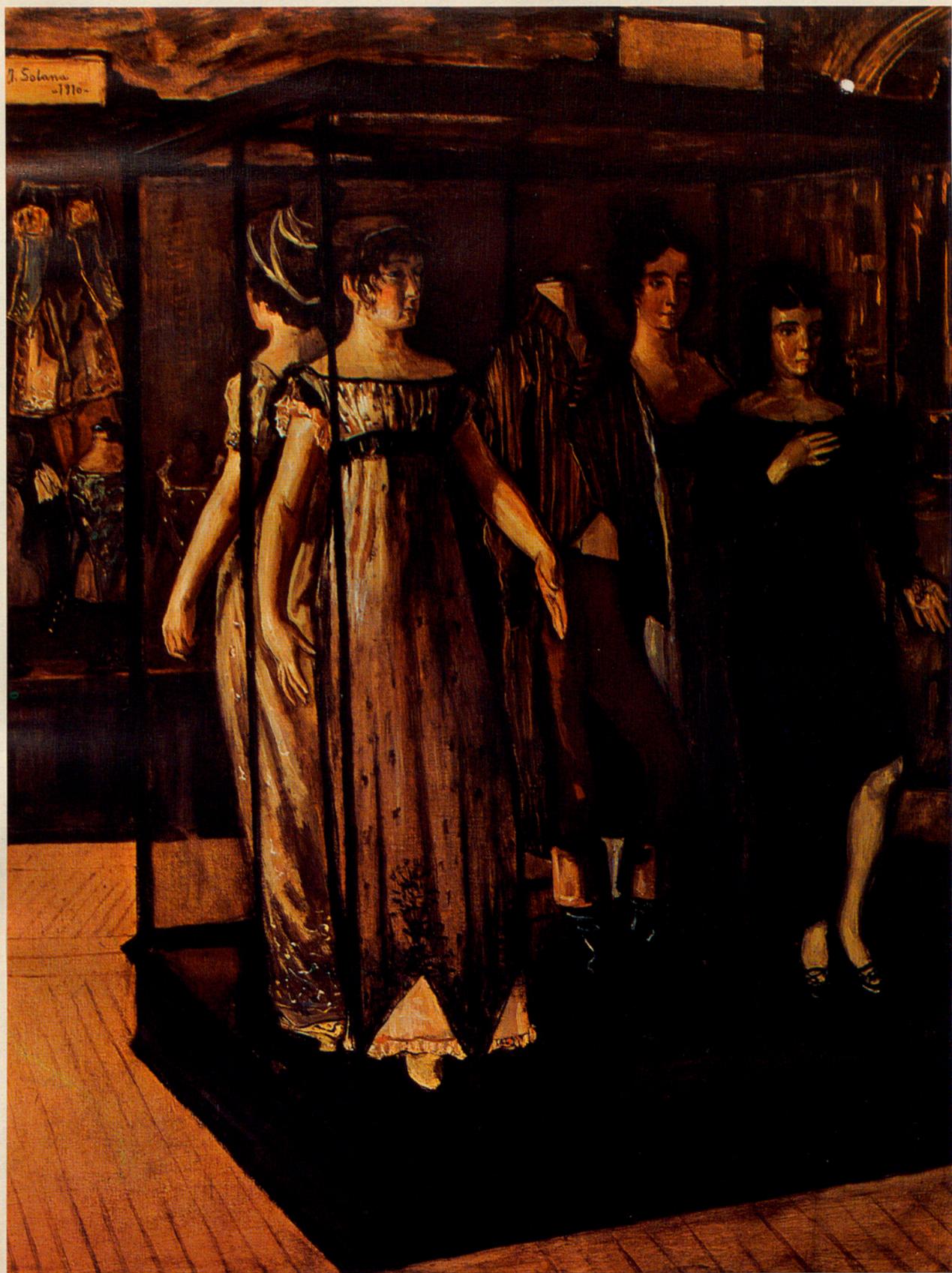
Asombra pensar en que todo esto fue pintado a la vez que se insistía en el folklorismo obstinado en no desaparecer. Y si alguien pregunta si lo de Solana no era folklorismo de otra especie, se contestará prontamente que no, y de ninguna manera, sino la vida tal y como era, aunque la pintura académica volviera la vista atrás con repulsión. También puede plantearse la duda de si el interés del arte solanesco residía tan sólo en la capacidad del artista para enfocar reiteradamente asuntos de la laya enumerada. Tampoco, porque lo que pueda haber de asunto en Solana — y por cierto que lo hay — pasa a consideración secundaria respecto de lo que solo es pintura. Entendámosla: una fortísima, casi agresiva lineación en negro — no se podría concebir un cuadro de este hombre sin la presencia negra — con saturación de otras tonalidades en ocre y tierras es la base característica, a la que se agregará una paleta completa

y espléndida en muchas ocasiones, por ejemplo, las referidas a máscaras carnavaleras, y en toda su mayor opulencia, en piezas cual *El patio de caballos* (fig. 241), donde la sangre del toro recién muerto proporciona amplio motivo para el colorismo. Pero, en principio, se puede asegurar que es en los cuadros pequeños del gran pintor donde abunda más la policromía.

Gran compositor, amigo de los arreglos de conjuntos humanos con que llenar bien un cuadro, Solana gusta de estas reuniones tanto como de los tipos aislados y muy característicos de la profesión que les encomienda. De éstos son muy conocidas las figuras emblemáticas de seres anónimos como *El físico*, *El Viejo armador*, *El capitán de Marina Mercante* o *El profesor de anatomía*, retratos ideales de las respectivas dedicaciones. Pero el madrileño se divierte más cuando logra reunir a algunas gentes, no menos individualizadas, para retratarlas juntas. Así surgió el pasmoso y gran cuadro de *La vuelta del indiano*, con ocho personajes reunidos en banquete en redor del regresado, que alza su copa. Se trata de un acontecimiento feliz, pero no deja de inquietar la vejez triste y avara de los más de los reunidos. Otro cuadro de similar composición, *La tertulia del Café Pombo* (fig. 242), obra de 1920, es más famoso, pero no tan quietamente dramático como el del indiano. Ahora bien, esta especie de exvoto es una de las piezas fundamentales de Solana. En él, Ramón Gómez de la Serna se ha levantado también, a brindar o a perorar, ante ocho personajes, todos ellos identificados, y entre los que figura el propio Solana. Estos retratos colectivos — y lo es también el de *La cuadrilla del Lechuga*, un torerete fracasado — tienen algo de reflejo y de puesta al día de los otros, conocidísimos de Rembrandt y Franz Hals, con sus síndicos gremiales y sus banquetes de oficiales de milicias cívicas.

Las predilecciones temáticas de Solana — siempre bien servidas por sus enormísimas dotes de pintor por cima de toda norma — responden siempre a una constante que se da paralelamente en sus escritos. En efecto, Solana era un gran escritor, y no por distracción que le hiciera descansar de su labor principal, sino como complemento literario de perfecta identificación con ésta. En sus libros — “*Madrid. Escenas y costumbres*”, “*La España negra*”, “*Madrid callejero*”, “*Dos pueblos de Castilla*”, “*Florencio Cornejo*” — reitera con un verbo apretado, castizo y vivaz las escenas pintadas, muchas de las cuales han tenido del creador al espectador ese doble vehículo, el pictórico y el literario. Éste, tan de primera calidad como el otro, pues Solana era magnífico escritor. En ambas dedicaciones hay un común propósito de descubrir, trasladar, interpretar, perennizar los rasgos más estridentes de una pobre España que se caía a pedazos entre mugre, vino, superstición y andrajos de todo lo concebible. Pero la postura de Solana no se queda en puro criticismo. Más bien podría afirmarse que se deleita con muchos de sus escenarios y personajes, nunca exagerados, mas sí vistos en todo lo que tengan de negativos, y acaso fueran positivos para su nunca desmentida sed de contrastes y de museos de rarezas en acción. Y, en este aspecto, su posición es bien distinta a la de un Zuloaga, que profundizó muchísimo menos y que superficializó muchísimo más.

No. La obra inmensamente varia de Solana no ha nacido de un interés que pudiéramos situar desde arriba. Ni desde abajo. Él, con todo lo que tenía de primario — y era mucho — se colocaba en el mismo plano de sus personajes, era uno más de ellos, no diferenciándose sino en la insaciable curiosidad, una curiosidad que no le abandonó desde la niñez. De aquí que todo lo fuera de lugar y de ocasión cotidiana le pareciera maravilloso y digno de su pincel. Unas veces eran los payasos del circo. Otras, los maniqués de peluqueras, o los museos de historia del traje (lám. VII), con otros maniqués alucinados y alucinantes, con aspecto de muer-



Lám. VII.—SOLANA: LA VITRINA (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).

tos embalsamados. En alguna velada, ha presenciado un combate de boxeo, y por cierto que no dejará de cronizarlo en un cuadro. Y la mayor atracción de París, para él, no es el Louvre, ni Notre Dame, ni ninguna de las mil atracciones plásticas que ofrece la capital del Sena. Para Solana, lo más interesante de París es el Museo Grévin, el de las siniestras figuras de cera, y no hay duda de que allí ha extraído lienzos tan extraños a lo español y tan traídos por los cabellos como Carlota Corday, asesina de Marat, ante sus jueces. Y son varios los cuadros de Solana en que, conscientemente, los personajes toman aires de figuras de cera o de maniqués de peinadoras y de modistas.

Pero el gran tema solanesco, el que nos informa mejor de su contextura racial, histórica, tradicional, es el de la Danza de la Muerte, revirtiendo a las fantasías medievales. Siempre le preocuparon los aspectos pintorescos de la muerte, y figuró muchas calaveras, multitud de osamentas, momias de frailes en un pudridero, y cosas parecidas, amén de lo que gustaba de frecuentar los merenderos de las Ventas, desde donde se veían pasar tristes cortejos de entierros hacia el cementerio del Este. Que todo ello se condensara en un Triunfo de la Muerte — a la manera de Brueghel el Viejo, que Solana confesó ser uno de sus pintores preferidos — es buena muestra del peregrino y secular tradicionalismo de Solana.

Y él mismo, como persona, era de un talante excepcional, único. Solana era sentencioso, apodíctico en sus declaraciones — “Los verdugos ya no tienen afición”, o “En verano es cuando está más viva la psicalipsis del cogote” — tanto como primario en sus alimentos preferidos, en las mujeres de que gustaba, en todo el entorno un poco apueblado en que vivía complacido. Se cuenta de una criada suya que se prestaba a dar saltos mortales ante sus invitados, luego de recogerse bien — eso, sí — las faldas púdicamente. No se continúa por esta vertiente, ya que, personaje fuera de serie y colmado por multitud de anécdotas, es fácil que muchas de ellas sean apócrifas. Y, en trueque, habrá otras muchísimas de las que jamás habremos noticia. Baste asegurar que José Gutiérrez Solana, uno de los máximos pintores españoles, no sólo novecentista, sino de todo tiempo, unía a su insuperable maestría artística una personalidad totalmente fuera de serie, mucho más interesante, por ejemplo, que la de Pablo Picasso.

Veamos ahora cómo fue recibida esa personalidad en el tiempo en que le tocó vivir. Solana no necesitaba vender cuadros para ello, porque disfrutaba de buena posición económica, pero sí era sensible — como todo artista del que pueda haber memoria, Manet sin ir más lejos — a los triunfos, recompensas y distinciones. Así, no dejaba de concurrir a las exposiciones nacionales, de las que, por otra parte, no intentara ignorar sus sempiternos ocultos mecanismos y las injusticias a que daban lugar. Pero ya en 1917 obtiene una tercera medalla por el cuadro *La procesión de los escapularios*, y en 1922 una primera por su sensacional *Vuelta de la pesca* (fig. 244), una de sus mejores obras, si bien por el tema no la más característicamente solanesca. En 1929, y en la Exposición Internacional de Barcelona, recibe otra primera medalla por *Las coristas*. Evidentemente, a lo que aspiraba José era a la Medalla de Honor, supremo triunfo en las nacionales, con lo que llevó a la de 1945 un gran cuadro titulado *Los ermitaños*, y que por dimensiones, tema y hasta realización casi parecía obra del siglo XVII. Y esta vez sí que obtuvo la medalla de honor, pero fue a título póstumo, luego de haber fallecido el gran pintor en Madrid, de un ataque de uremia, el 24 de junio de 1945. Sólo contaba cincuenta y nueve años el gran preocupado por la muerte, que, al fin, se había encontrado con ella.

Durante mucho tiempo fue considerado por los amigos del arte oficial como un pintor



Figs. 241 y 242.—SOLANA: EL PATIO DE CABALLOS (MADRID, COLECCIÓN PARTICULAR) Y LA TERTULIA DE POMBO (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Figs. 243 y 244.—SOLANA: LA VISITA DEL OBISPO Y LA VUELTA DE LA PESCA (AMBOS EN MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO).



Fig. 245.—SOLANA: LAVANDERAS (MADRID, COLECCIÓN PARTICULAR).

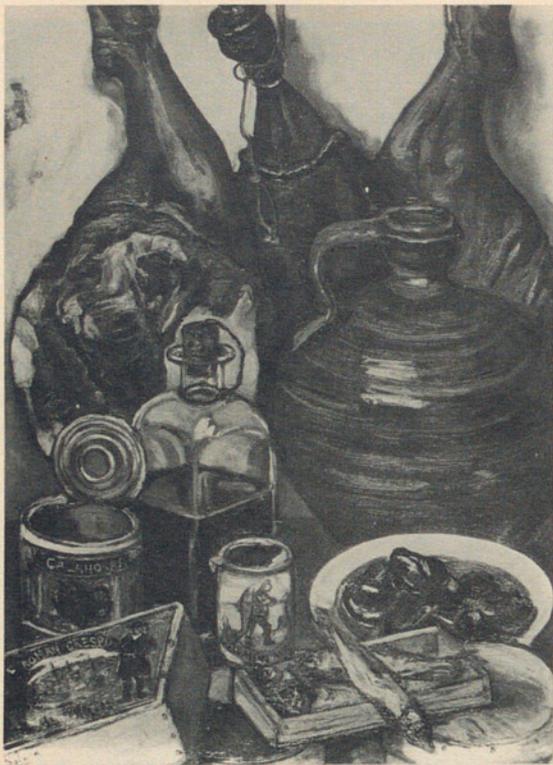


Fig. 246.—SOLANA: BODEGÓN (MADRID, COLECCIÓN PARTICULAR). Figs. 247 y 248.—JOSÉ MARÍA SERT: BOCETO PARA LA DECORACIÓN DE LA SOCIEDAD DE NACIONES, DE GINEBRA (BARCELONA, COLECCIÓN DR. PUIGVERT), Y FRAGMENTO DE LA MUERTE DE ROGER DE FLOR (BARCELONA, AYUNTAMIENTO).

de premeditado mal gusto — como un riparógrafo — sin advertir la potencialidad de su iberismo, o carpetovetonismo, o como quiera que se llame esta devoción que siempre le acompañó para con los bienes y los males del centro de España. Naturalmente, si aquí tardaba en comprenderse o se le comprendía mal, o no se le comprendía, excusado es decir lo que ocurriría allende fronteras. La exposición que presentó, el año 1928, en la galería Bernheim, de París, fue un absoluto fracaso, y se entiende que lo fuera. Diez años más tarde repitió la suerte en la misma ciudad, aprovechando su distanciamiento de la guerra española, y esta vez ya tuvo mayor éxito. Pero la total y efectiva apoteosis de José Gutiérrez Solana sólo se logró con su muerte. Y es molesto tener que hacer intervenir cifras de dinero en este texto, pero la verdad es que tan sólo cuando los precios de venta de sus cuadros se fueron multiplicando, comprendieron muchos lo que ya estaba patente. Que Solana era uno de los más estelares pintores de toda la redonda España (figs. 243, 245 y 246).

LA PLENITUD DE SERT. — Importó segregar de la escuela catalana a José María Sert, barcelonés, nacido el 21 de diciembre de 1874. Por ser de la misma generación que Anglada y Nonell, le convendría igual lugar al de éstos, si bien su fallecimiento en 1945 hubiera permitido igualmente su acomodo en posteriores páginas. Y es que no son fáciles los repartos en ciclos cronológicos cuando una vida de normal duración se reparte en todos ellos. Pero dejemos estas divagaciones y atendamos al personaje.

José María Sert, de familia dedicada a la industria textil, y de fortuna económica, tuvo su aprendizaje artístico en la Escuela de Lonja y en el Círculo de San Lucas, condiciones previas para su marcha a París, en 1899. Este despierto barcelonés, de un desparpajo y un savoir faire impresionantes para las relaciones sociales, se agencia pronto un encargo importante, el de los paneles — representando a Pomona, Pan y Baco — para el pabellón de "L'Art Nouveau" en la Exposición Universal de París, de 1900, los que realiza en un estilo ampuloso y ornamental. La decoración, precisamente, iba a ser su especialidad, casi su única modalidad en lo sucesivo, y como no le faltan arrestos ni ambiciones, ruega al obispo de Vich, Torras y Bagés, que le ceda alguna capilla o ermita de su diócesis para decorar su interior. El prelado contesta nada menos que con la oferta de su propia catedral, a decir verdad, muy desnuda y desangelada en su frío neoclasicismo. Entusiasmado Sert, concierta el trato en 1907 y se compromete a terminar esa decoración en tres años. Se comprende el entusiasmo. Pintar los muros de una catedral no era empresa cotidiana, sino prohibida prácticamente desde hacía siglos.

Pero otros encargos fueron difiriendo sine die el cumplimiento del contrato. Repentinamente, Sert se había convertido en el muralista de moda y debía acudir a muchas clientelas, y a todas complacerlas. Esta labor, que se inicia en 1908 en el Palacio de Justicia de Barcelona, y en 1910-11 en el palacio del Marqués de Alella, se va extendiendo a Francia, Inglaterra, Estados Unidos, República Argentina, siempre engalanando mansiones de riquísimos potentados. Mientras tanto, pasaban los años y Sert no se había vuelto a acordar de su compromiso con el cabildo de la Catedral de Vich. Hizo un alto en sus trabajos mundanos, se concentró en el viejo encargo, y la catedral ausonense pudo mostrar su decoración en octubre de 1927. Apenas es preciso consignar que el conjunto dió lugar a grandísima variedad de pareceres, oscilando entre quienes entendían que la catedral había sido profanada hasta los que comparaban a Sert con Signorelli o con Tiépolo.

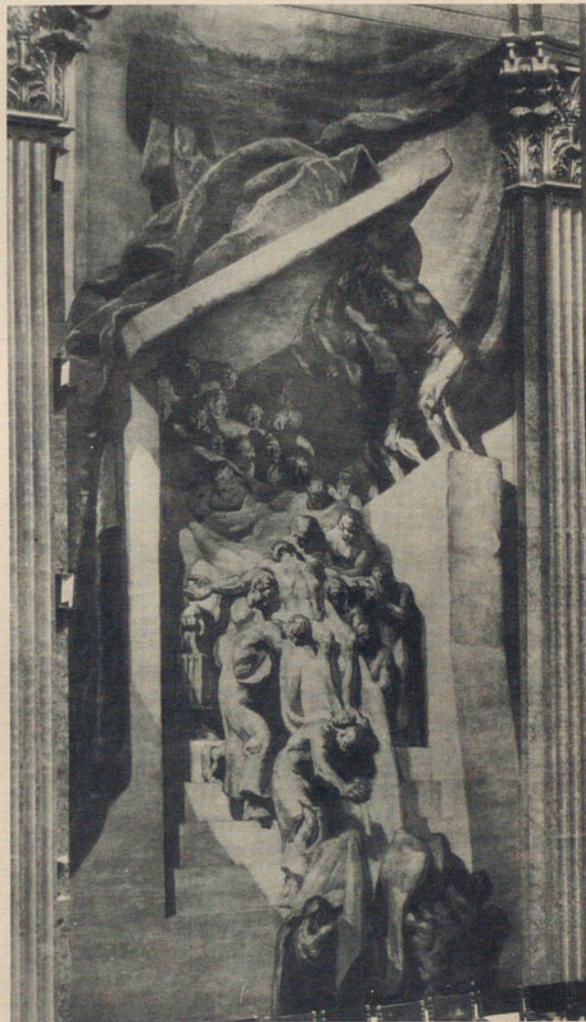
Siguió con los grandes encargos, los que complacían a millonarios y a aristócratas, y uno

de los conclusos con mayor acierto, la Sala de las Crónicas del Ayuntamiento de Barcelona, de 1929 (fig. 248). En 1934 acaba la decoración de la iglesia de San Telmo, de San Sebastián, y en 1936 — sin duda, el más sonado de sus éxitos — la sala de sesiones del Consejo, en la Sociedad de Naciones, de Ginebra (figs. 247 y 249). Vinieron la guerra civil, y la postguerra, y el ya viejo pintor hizo la hombrada de volver a decorar la catedral de Vich, puesto que las pinturas anteriores habían desaparecido en 1936. No copió las antiguas, sino que hizo una serie enteramente nueva. Las opiniones se inclinan a entenderla inferior a la de 1927 (fig. 251).

En fin, el decorador muere en Barcelona el 27 de noviembre de 1945. Incluso sin haber mencionado sino una mínima parte de su labor, sobrecoge la sola idea de calcular la enorme cantidad de metros cuadrados que pintó en su vida, si bien disponía de ayudantes. Acaso se debiera haber comenzado por advertir que Sert no practicaba la pintura al fresco — antes bien la guardaba prevención —, y que su técnica era la de pintar en grandísimos lienzos, luego adheridos a los muros, lo que no es manera mural muy ortodoxa que digamos. Así mismo, su gama era muy personal y restringida, a base, de bistre, púrpura, negro y oro, lo que bastaba para su elocuente verbosidad pictórica. En cuanto a lo figurativo, abundantes contrastes entre paisajes lejanos y montones de figuras próximas, éstas con frecuencia alocadas y desorbitadas, más cantidad de chinos malabaristas, negros, juglares, actuantes que juegan con bolas y globos, criaturas anónimas que se divierten por lo menos tanto como su autor, que gozó profusamente de la buena vida y recreó a los supermillonarios de dos continentes con escenarios muy placenteros, pero de acusadísima frivolidad. Sert es un caso aparte en la historia de la decoración mural, operando según modos muy propios, movilizando a legiones de figurantes, creando casi para su exclusivo uso personal una especial raza humana, poseyendo el secreto de un lujo ornamental casi sin precedentes. No se le puede regatear su originalidad (fig. 250), aunque tanto y hasta tantísimo haya en él de poco encubiertos deseos de aproximarse a Tiépolo y a Goya. A la hora de justipreciar los valores de José María Sert, ni podemos suscribir los apasionados entusiasmos que por algún tiempo le rodearon ni admitir las negativas sistemáticas de Eugenio d'Ors, que por algo era su coterráneo.

Y es que, en el caso de la equa valoración de Sert hay que proceder con infinito cuidado. A decir verdad, nunca fue pintor popular en España, ni dejó aquí sino una parte relativamente escasa de su gigantesca labor. Su mundo era demasiado ancho, y su prestigio internacional, proclamado en muchas lenguas. Realmente, para situar con exactitud a este gran enamorado de la vida, hay que retroceder muchos años, llegarse a los treinta, contemplar el momento en que abandonó a su esposa — la guapa mujer retratada por Renoir — y volvió a contraer matrimonio con Roussana M'Divani, resultando uno de los primeros artistas que lucieron en el mundo de la holgazanería y de la disipación de la Costa Azul, luego abrigo de tanta morralla. Pero no es esta circunstancia la que puede excitar al elogio, sino el hecho de que el frívolo Sert, que tanto había gustado de frivolar su pintura con ayuda de clowns y juglares, se sintió serio y solemne a la hora de decorar la sala del Consejo de la que fue Sociedad de las Naciones de Ginebra. Casi en el momento en que se iniciaba la enfermedad mortal de este organismo internacional, era prestigiado por el pintor catalán con lo más honrado de toda su producción, elevando un canto a la libertad, contra la guerra y la esclavitud.

Puede haber quién entienda exagerado el espacio que se atribuye a José María Sert en cotejo con el concedido a otros ilustres artistas de su tierra, pero no lo estimo así, sino como el compromiso justo entre la alta fama que le rodeó y el olvido en que yace.



Figs. 249, 250 y 251.—JOSÉ MARÍA SERT: BOCETO PARA LA DECORACIÓN DE LA SOCIEDAD DE NACIONES, EN GINEBRA (BARCELONA, COLECCIÓN DR. PUIGVERT), FRAGMENTO DE BIOMBO (BARCELONA, MUSEO DE ARTE MODERNO) Y ENTIERRO DE CRISTO (CATEDRAL DE VICH).



Fig. 252.—VÁZQUEZ DÍAZ: RUBÉN DARÍO EN HÁBITO DE CARTUJO (MADRID, COLECCIÓN PARTICULAR).

LA PLENITUD DE VÁZQUEZ DÍAZ. — En mayo de 1927, Daniel Vázquez Díaz celebró una exposición de sus obras en el Museo de Arte Moderno de Madrid, y, en ella, aparte paisajes y retratos, mostraba proyectos de su deseada — entonces — decoración mural del monasterio de La Rábida (Huelva). Conviene retener bien esta fecha porque es la del inicio de un intento de renovación pictórica que pudo tener hondas consecuencias, por lo menos, la eclosión de un grupo de muralistas españoles, a lo que no se ha llegado nunca. Y, naturalmente, incluso entonces estuvo a punto de fracasar el propósito de la decoración de La Rábida porque la Academia de San Fernando se opuso con toda la mayor vehemencia posible, con verdadera rabia. Por fortuna, Vázquez Díaz contó con las alturas y recibió autorización para realizar el importante conjunto, comenzado en abril de 1930 y concluso el 12 de octubre del propio año. Sobre él volveremos más adelante, porque aquí solo se procuraba destacar un momento clave. Antes de comentarlo con mayor detalle, presentemos a su promotor.

Daniel Vázquez Díaz nació el 15 de enero de 1882 en un pueblo onubense que todavía no se llamaba Nerva, como luego se llamó, sino Río Tinto, y era hijo de un comerciante — Daniel Vázquez Delgado — y de Jacoba Díaz Núñez, sin que existieran en la familia precedentes artistas. Tampoco el ambiente en que se desarrolla su niñez provee a ayudar a la temprana vocación de Daniel, como no sea el maestro de primeras letras, un tal don José Blanco, pintor aficionado. De 1892 a 1896 cursa estudios de bachillerato con los salesianos de Utrera, seguidos después en Sevilla, y en esta ciudad, hasta 1903, estudia la carrera de comercio. Todo ello, por supuesto, entreverado con visitas al museo sevillano de Bellas Artes — los primeros respetos, para Zurbarán — y con intrusión en los medios intelectuales hispalenses. Por entonces conoció a Juan Ramón Jiménez. No gustaba Daniel de la pintura andaluza al uso, mientras que tuvo el buen criterio de admirar, ocasionalmente, la de Iturrino. En Zuloaga encuentra un buen mentor, y unos y otros van alentando al que, pese a ser bachiller y profesor mercantil, guarda aspiraciones muy diferentes. En 1902 marcha a Madrid, recibe la gran lección del Museo del Prado — donde realiza copias — y hasta trata de ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde es rechazado. Buena vista tenían los examinadores. En 1904 concurre a la exposición nacional con el retrato de Gloria Laguna, que obtuvo una mención honorífica, aunque relegado, con otras obras de Regoyos y de Solana, a una sala que se podría llamar de indeseables. Comprendió Daniel que en Madrid tenía pocas cosas que hacer, y en la primavera de 1906 sacó billete para París. Pero no llegó hasta fines de septiembre, porque Fuenterrabía, al paso, le hechizó y le hizo quedarse durante meses. Repetiría sus visitas al hermoso pueblo guipuzcoano muchas veces después, y ello justifica que yo haya dicho de Daniel que era el mejor pintor vasco.

Al llegar a París, el mismo año de la muerte de Cézanne, y cuando había ya comenzado la explosión fauve, Daniel, aposentado en Montmartre, lógico amigo de todos los artistas bohemios, comenzando por Modigliani, hubiera caído en la misma vida si su previsor padre no hubiese situado a su disposición los francos necesarios para evitarlo. Daniel, con su asombrosa simpatía, pronto conoció a todo aquel a quien debía conocer: A Rubén Darío, a Gómez Carrillo, a Vollard, a Barbusse, a Picasso, y, por supuesto, a todos los artistas españoles. Tiene su primer taller propio en la calle Lamarcke, otro en la de Coulaincourt, un tercero en la de Chabrol. Presenta obras en el Salón de los Independientes durante los años 1907, 1908 y 1909. En este año trata de participar en el Salón de Artistas Franceses, pero su aportación es rechazada

por demasiado nueva. Al Salón de Otoño de 1911 concurre con dos cuadros, *El matador Pepete* y *el banderillero Baztán*, y *Danzarina española*.

Retrocedamos un poco hasta 1908, en que realiza una exposición conjunta con Picasso y Juan Gris y en que conoce a Antoine Bourdelle, el gran escultor, figura decisiva en la vida del onubense, que de él recogió mucha de su dinámica. Es también el año en que ve por primera vez a la artista danesa Eva Aggerholm, con la que contrae matrimonio en 1911. El año antes, hace Daniel una buena exposición en la galería Chevalier, presentado nada menos que por Henri Barbusse. Tras su matrimonio, Vázquez Díaz se instala en la *Ville des Arts*, de París, el antiguo estudio de Benjamín Constant.

1912 se consideraba año clave para la suerte de nuestro gran pintor. Es cuando pinta *La muerte del torero*, que produce sensación en París. Y, siempre que ha podido verse, pese al tema, es lo más opuesto a una españolada, porque el buen gusto de Vázquez Díaz lo ha llevado a una mudez dolorosa de la mejor ley. Y, en 1913, firma su *Rubén Darío con hábito de cartujo* (fig. 252), pieza de convicción del mejor Vázquez Díaz posible y una de las pruebas eternas de la salud de la pintura española novecentista. No era la primera vez que Daniel retrataba al egregio poeta. En 1910 había hecho su cabeza, tocada con gran boina, con destino a la vasta colección iconográfica titulada *Hombres de mi tiempo*. La primera exposición de este ciclo fue hecha en 1912. Y luego vinieron los años de la Gran Guerra, también abundantes en retratos — excelentes, los de su hijo Rafaelito — y en paisajes de Fuenterrabía, a donde Daniel no dejaba de ir todos los años. Su paisajismo vasco se prolongaría durante años (figura 253).

En 1918, Daniel Vázquez Díaz, da por terminada su etapa parisina, y con su mujer y su hijo, viene a Madrid, instalándose, de momento, en una modesta pensión de la calle Rodríguez San Pedro. Se trataba de reconquistar — más exactamente, conquistar — Madrid, después de sus triunfos parisinos. Pronto advertiría las dificultades de tan legítimo empeño. Abrió una exposición en la Galería Lacoste, en la Carrera de San Jerónimo, y apenas mereció sino acogidas hostiles e incomprensivas, lo que da una buena idea de cómo estaba el pulso estético del país. Vaya como botón de muestra la parrafada de un crítico: “Pero, ¿es posible que un hombre como Vázquez Díaz, que es un artista y un pintor de una sensibilidad extraordinaria, crea que esos cuadros merecen la consideración de obra artística? No es posible. Nosotros le creemos extraviado; nosotros creemos que su afán de notoriedad le ha perturbado un poco”.

Ya estaba bien. Alguien menos seguro de sí mismo acaso hubiera limitado sus acentos para hacerse bienquisto de la sagrada academia y de sus adeptos, pero la desbordante personalidad de Vázquez Díaz no lo consentiría. Antes bien, multiplicó sus exposiciones personales y colectivas, importantes de las primeras la de Bilbao de 1920 y la de Madrid de 1921, e incluso subrayando sus ritmos postcubistas. Otra celebró en Lisboa en 1922, y aspectos lusitanos fueron presentados en 1927, al igual que las ideas para la decoración mural de *La Rábida*. Aquí había comenzado nuestro discurso. Y también se dijo de su conclusión en 1930.

Es posible que los murales de *La Rábida* (fig. 256) no constituyan la mejor obra de Vázquez Díaz. Pero hay que descubrirse respetuosamente ante la empresa noblemente epopéyica de un artista que se sabe con arrestos para pintar metros y metros cuadrados de pared, usando del procedimiento tradicional — no la chapucería de las telas pegadas de Sert — para llenarlos de nobleza. Y ello, en tiempos en que tal técnica no andaba en uso, y en que nadie salía del lienzo. Esta ambición de Vázquez Díaz no podía ser más grata para una renovación de nuestra



Figs. 253, 254 y 255.—VÁZQUEZ DÍAZ: LA FÁBRICA DORMIDA (MADRID, COLECCIÓN PARTICULAR), TORERO ANTIGUO (MADRID, COLECCIÓN PARTICULAR) Y RETRATO DE MANUEL DE FALLA (MADRID, CONSERVATORIO).

EN VENTA EN EL
MUSEO DE LA CIENCIA
Y LA HISTORIA



Fig. 256.—VÁZQUEZ DÍAZ: LOS MARINOS DE PALOS DE MOGUER (MURAL EN LA RÁBIDA, HUELVA).

pintura, o así debiera haberse entendido, pero no contó con seguidores. Daba lo mismo. Ya bastaba con que constituyera la culminación pública de un gran pintor. Las escenas son cuatro, a saber: Las conferencias, Los heroicos hijos de Palos y Moguer, Las naves y El pensamiento del navegante. Pueden repartirse las preferencias sobre cualquiera de estos murales, pero aquí se juzgan mejores los de los marineros y las naves, colección de tipos diferentes, desde luego identificables con gentes que sin duda trató Daniel. Y en la absoluta grandeza de estos hombres no habría dejado de mediar el buen recuerdo que Vázquez Díaz conservara de las grandes tablas del políptico de Nuno Gonçalves, en Lisboa. Ello se observa más claramente en los dibujos preparatorios.

Vimos que la Academia de San Fernando se había opuesto a esta gran empresa, y con razón, porque no era factible por académicos, sino por hombres nuevos, seguros de sí mismos, conscientes de su fuerza y de su savia. De momento, los frescos de La Rábida acrecentaron la figura de su autor, pero no sin ulteriores graves contrariedades. En 1931 es eliminado de las oposiciones a la cátedra de ropaje de la Escuela de San Fernando, y no logrará otra cátedra hasta 1933. Y en 1934 obtiene primera medalla en la nacional por su retrato de Dimitri Tsapline. Mientras tanto, Daniel, tanto en su cátedra como en su academia privada, a la que concurrían muchos jóvenes pintores, llevaba a cabo una labor de enseñanza sin precedentes. Él administraba a todos las dosis procedentes de modernidad y libertad que no le abandonaron. Él les instruyó acerca de un cubismo sui generis — el suyo —, claro está que perfectamente figurativo, pero por ello mismo, más peligroso para los académicos. Vino nuestra guerra, y la postguerra, y tanto unos como otros respetaron al maestro, que mientras tanto acrisolaba la pureza de su pintura. Muchas, múltiples exposiciones, que es imposible cronizar aquí. En cuanto a distinciones, todavía en 1948 se prefirió conceder a Eugenio Hermoso, y no a él, la Medalla de Honor. La obtuvo, al fin, en 1954 por su excelente cuadro La cuadrilla de Juan Centeno. Era una constante lucha, uno de cuyos episodios fue la renuncia del artista al sillón académico vacante por la muerte de José Zaragoza. Más adelante, pero no antes de 1968, se pasó el enfado, y Vázquez Díaz ingresó en la Academia. Poco asistiría a ella. Murió en su casa de Madrid el 17 de marzo de 1969, dejando una obra copiosa, madura, hermosa.

Alguna vez que le preguntaron de cuándo databa su principal plenitud, declaró Vázquez Díaz que desde el año veinte hasta el cincuenta. No era el gran pintor precisamente modesto, pero en esta ocasión sí demostró serlo. Se olvidaba de una de sus piezas fundamentales, el Rubén Darío con hábito cartujano. Se olvidaba también del gratísimo retrato de sus biznietos, de 1962. Pero, por otra parte, no dejaba de ser fiel a la verdad. De esa etapa por él señalada, más que magnífica, databan maravillas de sensibilidad paisajística como la proporcionada por parajes de Fuenterrabía y La Rábida, de una gracia y de una articulación que solo podían deberse a un gran maestro. Pero no olvidemos que otra maravillita — El baño de doña María de Padilla —, que siempre ví en su estudio, databa nada menos que de 1902. Por consiguiente, es un poco superfluo hablar de épocas respecto de Vázquez Díaz. Porque casi puede asegurarse que todas las épocas cronológicas se resumieron en una, en la estilística inconfundible del maestro, la de los modelados a tajos premeditadamente duros, la de las calculadísimas ráfagas oblicuas, la de la virtud de la no insistencia, la de las coloraciones agudas y frías, la del total respeto para con el blanco, lo que no ayuda poco a que sus Monjes blancos o el retrato del doctor Reynaldo dos Santos pertenezcan a la serie de mis obras preferidas. Dotes a señalar eran las de su garbo y su gracia, que por fortuna fueron las únicas constantes andaluzas que con-

servó en su pintura. Gracia y garbo hay abundantes en piezas tan sensacionales como la de Lagartijo, Frascuelo, Mazzantini y sus cuadrillas, que me parece el mejor cuadro taurino que jamás haya sido pintado, porque el de toros y toreros ha sido tema muy traído y llevado por nuestros pintores, pero raras veces con semejantes dignidad y aplomo. Se recordará también sus retratos de Belmonte y Manolete.

Por supuesto que los toreros (fig. 254), incluso recordando ese acierto fundamental citado, no eran los únicos a quienes retrató. Yo mismo tuve ese honor. Honor que no es flojo, puesto que ante él habían posado Rodin (fig. 258) — dibujo excepcionalmente ilustre — Rubén, Juan Ramón, Baroja, Azorín, Echevarría, Solana, Zuloaga (figs. 257 y 259), el embajador nipón Yakichiro Suma, María Guerrero, Manuel de Falla (fig. 255), Walter Starkie, José Pijoan, el Duque de Alba, Alfonso XIII, etc. Pero de toda esta galería, importa mucho destacar el retrato del maestro Unamuno, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (lám. VIII). Característica era la fisonomía del más alto exponente del pensamiento español, y, consiguientemente, fueron muchos los que acudieron a perennizarla. En escultura, el triunfador fue Victorio Macho. En pintura, Vázquez Díaz. No hay necesidad de comentarios, porque se trata de una de las obras maestras de Daniel. Me refirió éste el interés de Unamuno por aprender, cerca de Eva, el idioma danés para estudiar mejor a cierto pensador de esta nacionalidad.

El paso de Daniel Vázquez Díaz por el firmamento de la pintura española del siglo es uno de los acontecimientos más trascendentales que quepa señalar. No es hacedero concretar en pocas palabras cuanto nos trajo de sangre nueva, de fertilidad, de avance, de seguridad. Risiblemente, los franceses están de acuerdo en ignorar su grandeza. En hora buena. Pero los españoles conscientes jamás olvidaremos la grandeza y la maestría — en todos los sentidos de la palabra — de uno de nuestros más gloriosos artistas.

SOBRE LA PINTURA MURAL. — El ampuloso quehacer y sobrecogedor esfuerzo de José María Sert y la actuación mucho más restringida, pero capital y preciosa, de Daniel Vázquez Díaz en el monasterio de La Rábida invitan a considerar el tema de la pintura mural española anterior a nuestra guerra y a preguntarse sobre su efectividad, triunfos y desgracias. La objetividad impone declarar que en la España del siglo XX apenas si se ha dado la pintura mural, en parte por desgana de los artistas y de un posible escaso dominio de la difícil y prestigiosa técnica, pero, de modo mucho más concluyente, por la defeción de los que hubieran debido ser mecenas, a la cabeza de ellos el que por tanto tiempo fue el único, es decir, el Estado.

Para ser rigurosamente exactos, se dirá que escasa fue su acción en este punto, sea cual fuere el momento político. Y, sin embargo, hay que mencionar casos aislados. Un esfuerzo — pero esfuerzo mínimo — realizado en este sentido fue el concurso convocado en 1932 para decorar al fresco el Salón de Recepciones del Ministerio de Educación. Obtuvo el premio Joaquín Valverde (Sevilla, 1896), quien en el propio año había obtenido primera medalla de la exposición nacional por un extenso cuadro — el titulado *Ayer* — en que se exaltaba un regocijo campesino y que contenía también apetencias murales. El boceto premiado, henchido de simbolismos, no era en sí mismo, con su ausencia de ambición, muestra de lo que todos hubiéramos deseado como pintura mural.

Otro intento hubo, del que no subsiste sino el recuerdo, y que va directamente unido al nombre de Luis Quintanilla (Santander, 1895), quien pasó a París en 1912, siendo en algún modo discípulo de Juan Gris. Volvió a España, tuvo otra estancia francesa, y fue pensionado



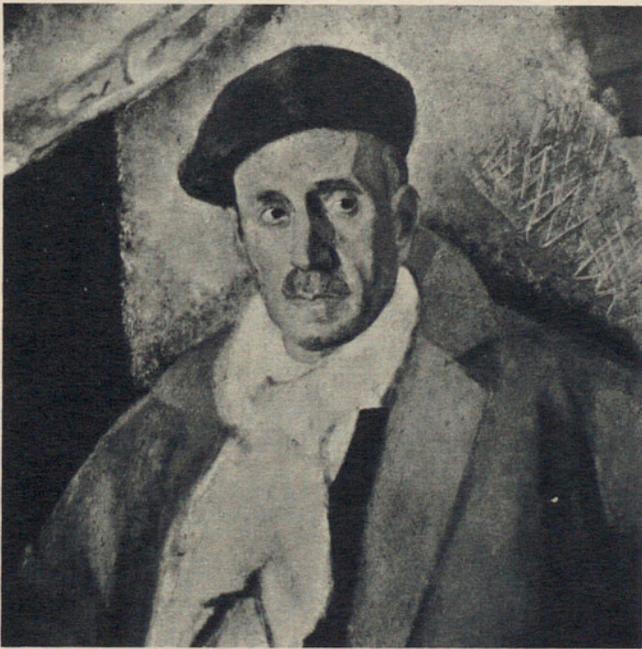
Lám. VIII.—VÁZQUEZ DÍAZ: RETRATO DE UNAMUNO (BILBAO, MUSEO DE BELLAS ARTES).

a Florencia en 1924. Allí pudo estudiar cumplidamente la técnica del fresco, que utilizaría prontamente en Madrid, entre otros sitios en el palacio de Liria. Más tarde realizó pinturas murales en Colonia, en el Consulado Español de Hendaya y en la Casa del Pueblo, de Madrid. En 1933 realiza un fresco en la sala de estampas del Museo de Arte Moderno, fresco que permanece, aunque oculto. La obra siguiente iba a ser más cuantiosa, y consistiría en la decoración del monumento a Pablo Iglesias, en el Parque del Oeste, de cuyas partes arquitectónica y escultórica se encargaban respectivamente Santiago Fernández de la Mora y Emiliano Barral. La participación de Quintanilla debía consistir en once pinturas al fresco, de las que sólo realizó seis. Todo fue destruido durante los violentos combates que se libraron, durante la guerra, en este sector, y pienso que sólo subsiste una muestra en el Museo Municipal de Madrid, así el que pudo ser notable ciclo del muralismo español es tan solo historia. Desde el final de nuestra contienda, Luis Quintanilla reside en París.

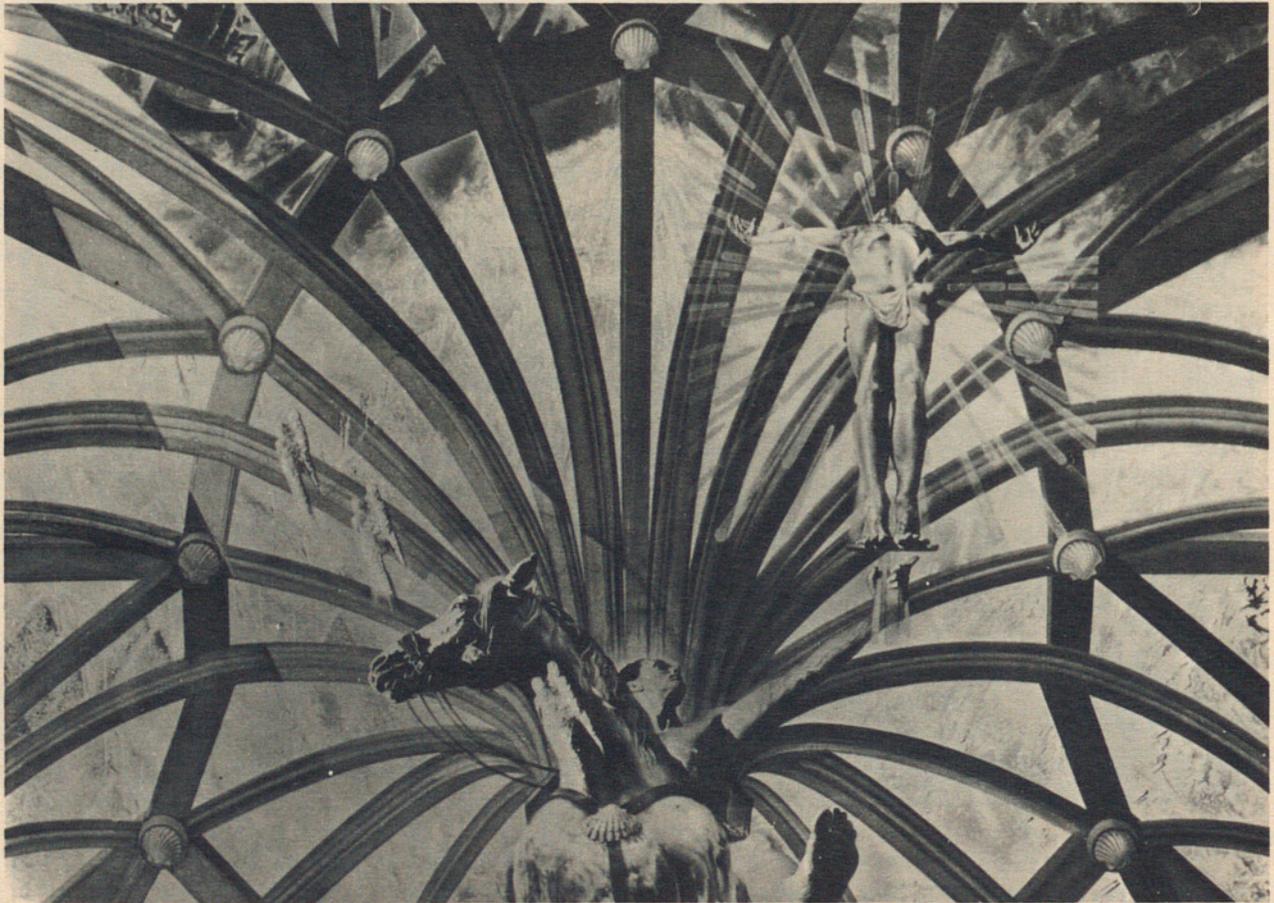
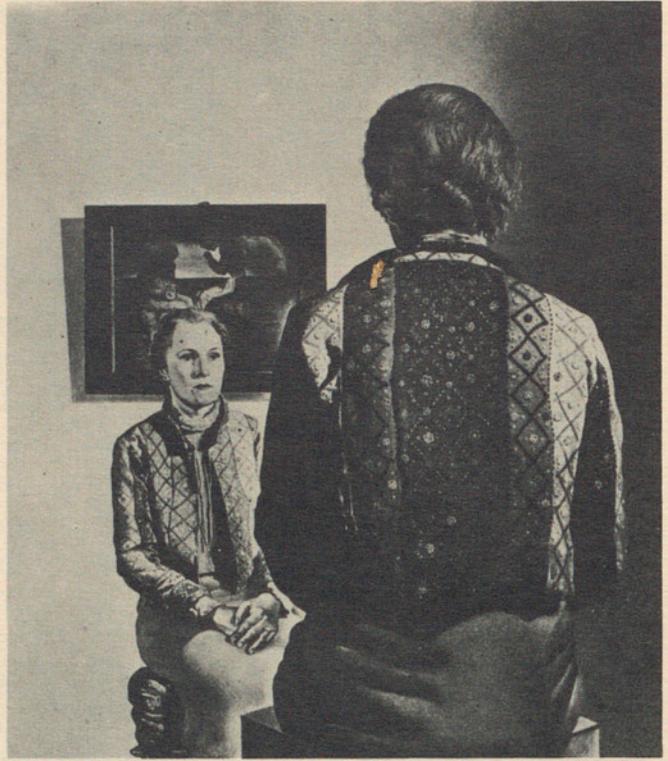
Es doloroso tener que espigar esta crónica a base de acontecimientos tan infortunados como el anterior y de hechos aislados y sin concatenación. Estos hechos aislados ya los conoce el lector. Se trata de las muchas decoraciones murales por José Obiols o de las tan airosas de Xavier Nogués en el despacho del alcalde, en el ayuntamiento de Barcelona. Otras excepciones se dieron, y hay que mencionarlas. Una, importante, es la signficada por Néstor Martín Fernández de la Torre, más conocido por Néstor (Las Palmas de Gran Canaria, 1885-1938). Como pintor de caballete no había dejado de adquirir fama mediante cuadros de horrible gusto, con faunos y otros excesos, más una fantástica serie — Poema del Mar — de un decorativismo ingenuo, burbujeante, apto para estampados en cajas de bombones. Nada tan fútil y gratuito como estas pinturas, destinadas a no durar ni un momento más que el de su fugaz moda. Pero el respeto para con Néstor se impone ante sus murales de un salón del casino de Santa Cruz de Tenerife, extensos y gratos, y alguno de ellos excelentísimo, cual el de los camellos. Lo que quiere decir que pintores que han alcanzado pequeña estimación por su obra normal pudieron convertirse, acaso, en muy buenos muralistas. Otro artista canario, José Aguiar (La Gomera, 1896-Madrid, 1976), era ventajosamente conocido por su decoración, enjundiosa, en la sala de juntas del Cabildo Insular de Tenerife.

Pero, en suma, todas estas excepciones no pueden consolarnos de la endeblez general de una técnica gloriosa que a toda costa hubiera debido ser fomentada en España, y precisamente por el Estado.

EL SURREALISMO. DALÍ. — Aombra no poco recordar los acentos triunfales, combativos, aparentemente violentos y revolucionarios con que dió fe de vida el surrealismo para, al cabo de no muchos años, desinflarse lastimosamente y quedar en doctrina tan vieja y revieja como el academicismo. Realmente, no ha tenido sino el fin que merecía. Surgido, un tanto artificialmente, de residuos del arbitrario dada, obtuvo sus credenciales en los momentos en que estaban más vigentes las doctrinas de Freud, de las que se apoderó como de cosa propia, sin que el ilustre hombre de ciencia tuviese ninguna responsabilidad en el desmán. Se comenzó a expandir una pintura internacional apoyada en falsas relaciones de sueños, y, como tal, plagada de fantasías más o menos monstruosas, llevándose la palma el pintor que las imaginara con mayor complicación o monstruosidad. Y habiendo campeones de ello como Ives Tanguy o René Magritte, pronto fueron achicados por Dalí. En verdad, hay que asegurar que los mayores prestigios de tal movimiento se deben a los años más fecundos y afortunados de este precoz



Figs. 257, 258 y 259.—VÁZQUEZ DÍAZ: REFRATOS DE LOS HERMANOS SOLANA, DE RODIN Y DE ZULOAGA (ÉSTE EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BUENOS AIRES). Fig. 260.—DALÍ: REFRATO DE SU PADRE Y DE SU HERMANA (BARCELONA, COLECCIÓN PARTICULAR).



Figs. 261, 262 y 263.—DALÍ: MUCHACHA DE ESPALDAS (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO), RETRATO DE GALA (NUEVA YORK, MUSEO DE ARTE MODERNO) Y FRAGMENTO DE SANTIAGO APÓSTOL (NEW BRUNSWICK, CANADÁ, BEAVERBROOK ART GALLERY).

pintor catalán, inseparable de la historia del surrealismo. Veamos como aconteció y, muy primeramente, quién sea él.

Salvador Dalí nace en Figueras (Gerona) el 11 de mayo de 1904, hijo de un notario, tan discreto y prudente como todo lo contrario habría de ser su retoño. Salvador, cuya inteligencia y curiosidad se revelaron pronto, en medio de los exagerados mimos que se le prodigaban, resultó mal estudiante, según ya va siendo normático en los protagonistas de este libro, pero mostrando altas condiciones para el arte, las que fomentó su buen padre. Se avino éste a que el hijo cursase en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, institución en que ingresa en 1921, dando ya pruebas de personalísima extravagancia, tanto en su comportamiento como alumno cual en detalles no menos decisivos, así el de su atavío cotidiano. Expulsado dos veces de la escuela, la segunda sin remedio posible, por lo que no puede obtener el título. Tanto le daba, cuanto que jamás lo hubiera utilizado. Poseía algo bastante más valioso que un mero diploma, y era una maestría de dibujante mediante la que crea obras tan fabulosamente perfectas como el retrato al lápiz de su padre y su hermana, en ningún caso inferior a otros firmados por Ingres o por Picasso (fig. 260).

De esta temprana historia daliniana ya se ha extraído un factor tan positivo como éste, el de la total probidad de dibujante, facultad que ya no le abandonará nunca. Al mismo tiempo, ha comenzado a hacer una pintura muy realista y perfilada — siempre el dibujo dominando al color (fig. 261) — que muestra en su exposición de 1925 en las Galerías Dalmau, de Barcelona. También, según parecía obligado, concurre a la colectiva de los Artistas Ibéricos. Será poco después, en 1926, cuando descubra la existencia del surrealismo, precipitándose hacia su seno con una vehemencia que nos parece tan natural como obligada. Si algún pintor estaba destinado a militar en este movimiento, él era Dalí. Aparece en toda su dimensión el niño mimado y díscolo, dispuesto a hacer su santa voluntad sin reparar en escándalo más o menos. Y se dice esto porque la pintura surrealista no tenía nada de revolucionaria, como se jactaba de proclamar, pero sí de escandalosa. De por entonces datan posturas y dichos atribuidos a Salvador que coreaban a sus cuadros. Se suceden *La sangre es más dulce que la miel* — con la aparición de cadáveres podridos de asnos — y *El juego lúgubre*, con una figura cuyo calzón está manchado de sus excrementos. Si tales osadías nada allegaban en cuanto a pintura, sí fueron sustantivas, con otras más en los films *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1931) realizados al alimón por Luis Buñuel y Salvador Dalí, y que cuentan entre lo más singular que ha dado el cine de cámara y ensayo.

Los años treinta fueron testigos de la creciente fama daliniana, apoyada en cuadros como *El sentimiento de lo inmediato* (1930), *La persistencia de la memoria* (1931), *Símbolo agnóstico* (1932), *Gala y el Ángelus de Millet* (1933), *El destete del mueble alimento* (1934), *El espectro de Vermeer de Delft que puede ser utilizado como mesa* (1934), *El eco nostálgico*, *El arpa invisible* (1935), *Canibalismo del otoño* (1936), *Construcción con judías hervidas*, como aviso de la Guerra Civil (1936), *La invención de los monstruos* (1937), *El momento sublime* (1938), *Filosofía iluminada por la luz de la luna y del sol poniente* (1939), *Trozos de pan experimentando sentimiento de amor* (1940), etc., etc. Estos y muchos más cuadros del mismo decenio (figura 262), edad de oro del hoy olvidadísimo surrealismo (1), procuraban ofrecer situaciones de constante misterio con ayuda de unas cuantas fórmulas habituales en Dalí. Es frecuente

(1) Cuando el autor escribió este libro, aún no había aparecido muestra alguna del actual neosurrealismo.

15 la larga perspectiva espacial, arbitrio tomado de De Chirico, así como la monstruosización de elementos del cuerpo humano, aberrantemente deformados o hipertrofiados. Una ocurrencia muy personal, la de los relojes blandos, colgantes, derretidos, causó sensación en Estados Unidos, principal mercado del artista. Se dan con harta reiteración simbologías sexuales, unas aludiendo a mutilación de órganos, conectadas con Guillermo Tell; otras, de torpes situaciones, como la Sodomía entre un piano de cola y un bucranio; otras de complejos específicos de Dalí, cual El espectro del sex appeal, en que se retrata, como niño, absorto ante un podrido simulacro de mujer. O, momentos de plenitud sexual y jocunda, como Familia de centauros marsupiales.

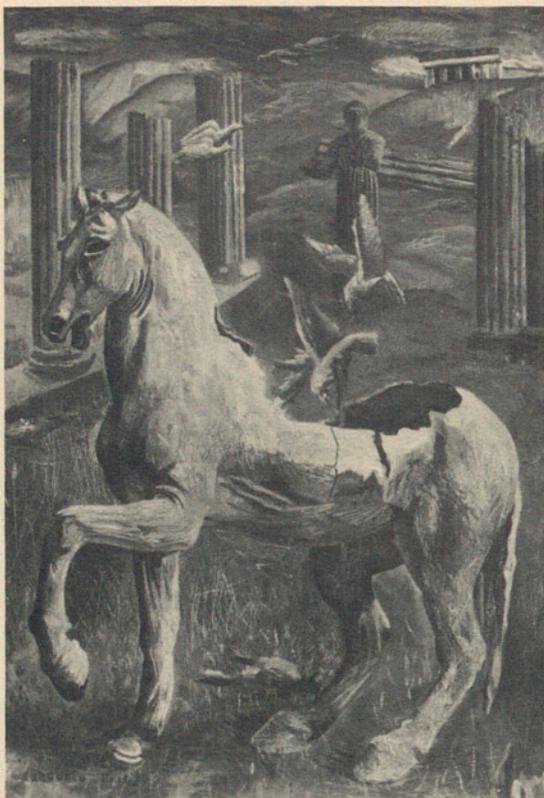
Empresa fatigosa debió ser la de discurrir cada día una nueva monstruosidad, inéditos fantasmas, falsas pesadillas. Pero todo iba saliendo adelante, y todo se convertía en oro. Lo más peregrino del caso era que pudiera pasar por revolucionaria una pintura tan lamida, bruñida, detallista y perfilada como jamás hubiera hecho ninguno de los denostados académicos. Empezaron las protestas, y se preguntó, muy razonablemente, por qué una técnica mediante cuyo uso se había atacado a Fortuny o a Meissonnier iba a quedar prestigiada por Dalí. Se añadió, con razón, que el surrealismo no era sino la pintura de historia del siglo XX. Finalmente, el grupo surrealista se desintegró, pero ya antes de ello, en 1936, el jerarca de la doctrina, André Bretón, había excomulgado a nuestro compatriota.

Como ya no volveremos a ocuparnos de éste en el último capítulo concerniente a pintura, probado cual se procuró que sus máximos éxitos pertenecen a un período muy cerrado, se procederá a resumir su semblanza con posterioridad a la dicha expulsión. En 1941 publica su autobiografía, tan sensacionalista y clínica — pero literariamente tan excelente — como más no cabe pedir. En 1948 fija su residencia definitiva en España y continúa en soledad sus viejas experiencias, no sin dar un viraje redondo a las ideas que asegura tener. Ignoramos si se trataba de ideología alguna, pero si antes blasonaba de blasfemo y revolucionario, ahora proclama su condición de católico y monárquico. Ni unas ni otras posturas nos importarían gran cosa si no fueran enarboladas como bandera de oportunismos. Por lo demás, al continuar con su técnica retrógrada (figs. 263 y 264), con sus accesos progresivos de mal gusto, con su impertinente y reiteradísima búsqueda de publicidad, al coste que fuere, y con sus ataques al arte moderno — al verdaderamente moderno y actual — Salvador Dalí pierde interés a cada día que pasa. Es de desear que viva muchos años, pero ya nunca será sino un artista muy pasado, famoso, sobre todo, por haber derrochado unas maravillosas dotes de pintor y de dibujante. Y, con todo, no es posible negar que fuera la principal, principalísima figura del surrealismo militante.

Se entiende bien que esta doctrina, con sus atractivos programáticos, fuera capaz de seducir a muchos pintores, pero la realidad nos informa de lo contrario, de su parvedad numérica en cuanto a España, acaso porque, a pesar de la presencia de un clima nuevo, las clientelas no estaban preparadas para aceptar todo aquel repertorio de asuntos malignos. Relativamente surrealista sería Oscar Domínguez (Santa Cruz de Tenerife, 1906-París, 1957), quien, disconforme con el quehacer plástico que veía en su derredor, disconforme también consigo mismo, se dedicó a más experimentos que realizaciones dentro de una directriz definida (fig. 267). Gregorio Prieto (Valdepeñas, Ciudad Real, 1897), sí aceptó de buen grado aquellos modales, y fue autor de cuadros tan afortunados como El caballo de bronce (figs. 265 y 266). Su evolución posterior no ha seguido tales ritmos, y aunque a la obra citada sucedieran cuadros muy inte-



Fig. 264.—DALÍ: LA MADONNA DE PORT LLIGAT (COLECCIÓN LADY JANET DUNN, CANADÁ).



Figs. 265 y 266.—GREGORIO PRIETO: EL CABALLO DE BRONCE (MADRID, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO) Y NARCISO Y VENUS (COLECCIÓN PARTICULAR). Fig. 267.—ÓSCAR DOMÍNGUEZ: ESTUDIANTE PORTUGUÉS EN EL CAMPO (COLECCIÓN PARTICULAR).

resantes con reminiscencias más futuristas italianas que plenamente surrealistas, sus años más intensos le han desviado hacia glorificaciones de su tierra natal y a exaltaciones simbólicas de diversos monumentos históricos.

Un surrealista convencido y temprano fue José Caballero (Huelva, 1915), el que eludiendo las lógicas pretensiones familiares de seguir una carrera prudente y juiciosa, la de farmacéutico o de ingeniero, se incorporó muy tempranamente a la vanguardia literaria y artística actuante en tiempos de la República, siendo amigo de García Lorca — él trazó las decoraciones teatrales de "Bodas de sangre" e ilustró el "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" —, de Pablo Neruda y de Rafael Alberti. Su fidelidad al surrealismo, como su abierta atención a toda alegría plástica, serán motivos de ulterior mención en nuestras páginas.

Otros surrealistas españoles menores. Uno, Federico Castellón (Almería, 1915-1970), fue un pintor frío, sin duda estimable, pero en el que se advertía demasiado el proceso nada espontáneo de elaboración de sus cuadros. Otro personaje importante, fallecido demasiado tempranamente, Luis Castellanos (Madrid, 1915-1948), aficionado a razonar y a teorizar sobre su plástica, no admitiría sino a duras penas ser inserto en esta tendencia sino con ayuda de sus dibujos, un tanto demasiado recargados de simbolismos difíciles, que no por sus pinturas, en las que se impone una gran claridad expositiva. En cualquier caso, se trataba de un gran artista, el que, al vivir tan solo treinta y tres años, no pudo dejar testimonio de todas las grandes promesas advertibles en su corta obra.

— ¿Y Juan Miró? — se preguntará el lector, ante la inminencia del cierre de este apartado. Pues, no, no es éste su lugar. Aunque en algún momento haya figurado como integrante de la plana mayor surrealista, aunque de algún modo lo haya sido, sus dimensiones creadoras obligan a considerarlo fuera de todo movimiento colectivo. Es demasiado gran artista, excesivo creador para cometer con él la injusticia de aposentarle dentro de un reducto que no sea el propio. Y así se produce la paradoja de que Salvador Dalí, once años más joven, quede comentado aquí y que las palabras acerca de Miró ocupen otro lugar mucho más próximo a nosotros. No es el único acontecimiento paradójico que se produce en la repartición de nombres de este libro, pero acaso sea el más defendible. Porque Juan Miró, una de las sales, una de las gracias más puras de la pintura española del siglo XX, tiene su sitio, no ya en la actualidad, sino en el futuro.

LA DIFUSA Y NACIENTE VANGUARDIA. — El hecho de que, al igual que en la arquitectura, la escultura y en las artes menores se hubiera operado en la pintura española un viraje radical de signo vanguardista, es algo tan obvio que no precisa de argumentos para proclamarlo, y sobra para su evidencia con la mayoría de las páginas anteriores, añadiendo, como ulterior prueba, lo que se dirá sobre ilustración y cartel. Cada día que pasaba, el academicismo estaba más lejos, y ya iban siendo raros y olvidados los pintores así encasillables. Una progresiva libertad de dicción se emparejaba con semejantes avances en las letras, y variaba la facies de la pintura española. Llegó a producirse un estilo muy bien situable cronológicamente en los años 30 a 36, extremadamente característico.

No se trataba tan solo de la aparición de nuevos nombres, sino del prestigio de otros ya conocidos, como el del excelente pintor Cristóbal Ruiz, nacido en Villacarrillo (Jaén), en 1881, de estancias europeas, que en 1933 hace una exposición definitiva para comprobar sus valores. Paisajista de lugares modestos y nada espectaculares, amigo de un intimismo que en más

de una ocasión recuerda a Carrière por sus desenfoces, utilizó sobre todo como modelos a su esposa, Magdalena, y a su hija, Magdalenita, para estas situaciones veladas y muy selectas. Exiliado en 1939 a Puerto Rico, fue afortunado retratista de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Pablo Casals (fig. 268) y Pedro Salinas, siempre actuando con una admirable sencillez y una ausencia total de prosopopeya. Falleció en Méjico, en 1963.

Otro hombre de éxitos tardíos fue Timoteo Pérez Rubio (Oliva de Jerez, Badajoz, 1896), un tiempo subdirector del Museo de Arte Moderno. El de Arte Contemporáneo, que le ha sucedido, guarda su Paisaje con animales, otra prueba de la estilística sencilla que andamos recordando, y que tan solo por esa cualidad ya significaba vanguardia en arte tan castigado por los criterios de academias y exposiciones nacionales.

Por lo demás, las pinturas regionales se iban remozando, cada día con más apetencias de libertad. En la vascongada, y en sus postreros momentos, aparecen nuevos nombres, como Gaspar Montes Iturrioz (Irún, 1901), Ciriaco Párraga (Santander, 1902), Jesús de Olasagasti (San Sebastián, 1907-Madrid, 1955) o el muy independiente e ingenioso José María Ucelay (Bermeo, Vizcaya, 1903), cada uno de ellos dignísimo continuador de aquella gran escuela, pero, luego de la guerra, desconectados de ella. En Galicia, los avances no son menores, y uno de los artistas principales sería José Frau (Vigo, Pontevedra, 1898-1976), pintor muy interesante, personalísimo, muy lírico en sus visiones de una naturaleza que se goza en desgarrar y analizar. Inolvidable, Arturo Souto (Pontevedra, 1904-1963), que, fiel al repertorio temático de su región, la trasladó al lienzo con unos acentos de admirable gracia. Todavía, Carlos Maside (1897-1958), dotado de un amoroso sentido de semejantes temas. La renovación vanguardista resultó mucho menos eficaz en Andalucía y en Levante, pudiendo advertirse que capitales del arte de todo tiempo como Sevilla y Valencia se apartaban de esta tendencia nueva, acaso por devoción mal entendida a sus tradiciones.

Era natural que Madrid — aparte la consciencia con que Barcelona defendía su pintura propia — resultara ser el escenario más fecundo. Una relación medianamente apurada de nombres obligaría a incluir a muchos actuantes que habremos de considerar en el último capítulo dedicado a la pintura, por ser el de su madurez y plenitud. Recordaremos aquí sólo a Roberto Fernández Balbuena (Madrid, 1900), a Antonio Rodríguez Luna (Montoro, Córdoba, 1910) y al excelente poeta José Moreno Villa (Málaga, 1887-Méjico, 1955), que compaginó sus versos con lienzos muy atrevidos, entre surrealistas y abstractos, tan interesantes en cuanto a concepto e intención. En fin, es obligado un recuerdo al glorioso Federico García Lorca (1898-1936), que puede y debe integrarse en esta historia como uno de los primeros naïfs españoles, vertiendo tantas veces su sensibilidad pictórica mediante un expediente tan elemental cual es el de los lápices de colores utilizados por los niños. Otro pintor poeta, Rafael Alberti.

Que la época convocaba a toda libertad y a toda concurrencia se advierte por el crecido número de mujeres pintoras que comenzaron a actuar. No eran las primeras en hacerlo, pero jamás lo habían hecho en tan crecida proporción. Ni con tanta resolución, ni con tan elevada calidad. Se recordará a Angeles Santos, a Marisa Roesset, a Julia Minguillón, a Rosario de Velasco, a Maruja Mallo, a Delhy Tejero... Lo importante de la cuestión era que no coincidían en ninguna especie de debilidad femenina, sino que cada una se expresaba independientemente de ella y con acentos propios, sin que se dieran interferencias estilísticas entre unas y otras. Casi todas continuaron actuando después de la guerra, facilitando la actuación de nuevas pintoras.

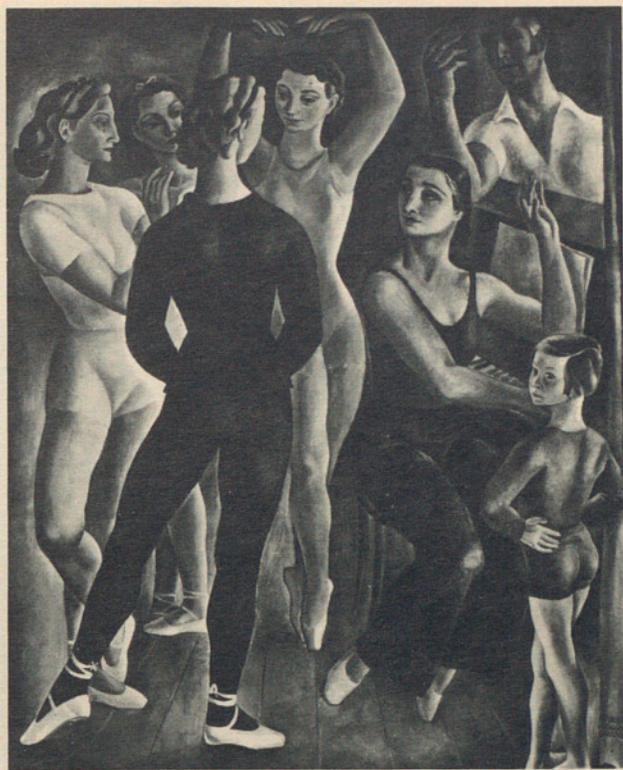


Fig. 268.—CRISTÓBAL RUIZ: RETRATO DE PABLO CASALS (COLECCIÓN PARTICULAR). Figs. 269 y 270.—HIDALGO DE CA-
VIEDES: GERARDO ATIENZA, MARA BRUSILOWSKAYA Y SUS DISCÍPULAS (COLECCIÓN PARTICULAR) Y ELVIRA
Y TIBERIO (CARNEGIE INSTITUT, PITTSBURGH, PENN., U.S.A.).



Figs. 271 y 272.—PICASSO: MINOTAUROMAQUIA (AGUAFUERTE), EN EL MUSEO PICASSO, DE BARCELONA, Y GUERNICA (MUSEO DE ARTE MODERNO, DE NUEVA YORK).

Pero uno de los hechos más significativos — y hasta final — de esta primera vanguardia fue la concesión del primer premio del concurso del Instituto Carnegie, de Pittsburgh, en 1935, a Hipólito Hidalgo de Caviedes. Obligatoria, todas las miradas se volvieron hacia el triunfador internacional, y había razón para ello. Hidalgo de Caviedes, nacido en Madrid en 1901, discípulo de su padre don Rafael y de la Escuela de San Fernando, dotadísimo, hasta el punto de realizar su primera exposición a los nueve años de edad, era seguramente la figura central de la pintura joven española en el momento preciso anterior a la guerra, y resultaba el mejor exponente de su tan peculiar estilo. Se le conocía ventajosamente por sus murales en varios espacios de Madrid, y algunos de sus retratos (fig. 269), como el de su padre o el del guitarrista Regino Sáinz de la Maza, podían ser calificados de magistrales. El cuadro premiado en Pittsburgh — Elvira y Tiberio — representaba a una joven pareja negra (fig. 270) y poseía un especial encanto y una como inocente fragancia. Volveremos a ocuparnos de Hidalgo de Caviedes en ulterior capítulo.

Pero algo, y bien trascendental, faltaría a esta presurosa revisión de la primera vanguardia de nuestro color novecentista, el yugulado por la guerra, si no acudiéramos a continuar estudiando a otro grandísimo artista, el que, al correr de los años, había dejado ya de ser un mero nombre polémico para cosechar cada día más justificados fervores, más lúcida atención y progresiva cantidad de respeto por su obra magna.

Y ese artista era, naturalmente, Picasso.

MÁS AÑOS DE PICASSO. — Habíamos abandonado al malagueño universal en 1927, año de alucinantes deformaciones no siempre dóciles a un comentario, ya que el pensamiento picassiano es tan rápido como su acción, y no quedan los previsibles intermedios que pudieran ayudar a su análisis. Picasso había llegado a la envidiable situación de poder discurrir — y, por consiguiente, realizar — cuanto le pluguiese, sin preocuparse gran cosa de si gustaba o no, de si era aceptado o rechazado, y no es necesario añadir que éste es o debiera ser el sueño de todo creador. He aquí que en 1928 se complace en llegar a unas síntesis de casi escalofriante simplicidad de líneas, estas veces usando tan sólo de las rectas, tantas otras amigo solo de las curvas. Pasa el verano en Dinard, y el nombre de esta playa ha pasado a denominar el estilo prevaleciente en lo que en ella pintó, esto es, figuras como larvas de humanidad, de miembros disformes y de cuerpos en los que las franjas de color de los trajes de baño son sustantivas. Picasso pinta, pero, ante todo, se divierte pintando, y hasta se pudiera creer que juega un poco con el asombro de los espectadores. Pero ese período de Dinard será efímero, sustituido en 1929 por el llamado óseo, en que los miembros parecen tomar formas y contexturas de huesos, en un verdadero alarde de crueldad. Por entonces imagina y proyecta monumentos que, si son irrealizables, enseñan en el artista una apetencia cierta de hacer escultura. De momento, se limita a realizar objetos más o menos escultóricos. En 1930 pinta una Crucifixión, primera y última obra cristiana que se conoce de Pablo, y de intensa profundidad. Se observará que una figura de plorante anuncia en cierta manera, y con siete años de antelación, otra del Guernica.

1931 es año poco fecundo, dedicado a sus divertimientos, pero sin plasmar un estilo determinado. Por el contrario, 1932 va a ser uno de sus ciclos más redondos y característicos, el del estilo de vidrieras. Se caracteriza por la presencia constante de una mujer desnuda, durmiendo anhelosamente, placenteramente, siempre resuelta mediante unas pocas curvas de

siluetación negra que, al rellenarse con plenitudes de color, evoca precisamente la técnica de las vidrieras emplomadas. La heroína ya se sabe quien es, María Teresa Walker, la madre de Maya. Pocas mujeres tan solemnizadas e idealizadas — igualmente, tan metamorfoseadas — como esta robusta amante de Pablo, una de las mujeres que más han influido en su vida. Por el contrario, su matrimonio con Olga, la antigua danzarina de ballet, está llegando a los finales más ásperos y lamentables, con una reciprocidad de antagonismos que conducirán poco después al divorcio. En este año de 1932, Picasso obtiene una especie de consagración por las grandes exposiciones retrospectivas celebradas en la Galería Georges Petit, de París, y en la Kunsthhaus, de Zurich. Es también el año en que se publica el primer volumen del catálogo de su obra, por Christian Zervos, empresa monumental que, como es lógico, sigue inacabada.

De 1931 a 1933, Picasso se ha dedicado decididamente a la escultura, en su castillo de Boisgeloup, que le provee de amplios talleres. Su asesor técnico era Julio González, viejo amigo suyo, con el que estuvo años reñido, pero reconciliados en 1927. Se resaltarán la docilidad de Picasso al admitir lecciones ajenas en unos procedimientos que no dominaba. Las esculturas de Boisgeloup son, por lo común, grandes cabezotas femeninas, de narices y ojos muy pronunciadas en la mayoría de los casos, mientras que en otros se retorna a un evidente clasicismo. Y, muy ciertamente, en 1933 — año en que visitará Barcelona — hay en él una recaída clásica, sin relación con las cabezotas aludidas o con los animales expresionistas de las dedicaciones escultóricas. Estas recaídas son ya una constante picassiana.

1934 es un año dedicado a España. Pablo recorre Irún, San Sebastián, Madrid, Toledo, El Escorial y Barcelona, sin perderse una sola corrida de toros, las que luego cronizará añadiendo notas crueles y enrabiadas, sobre todo a los astados, que se dirían hombres capaces de todas las pasiones y de todos los furores. No es un sentimiento gratuito, porque Pablo anda preocupado con el divorcio de Olga, que se sustanciará al año siguiente. Divorcio que le va a dejar, aparte los naturales sinsabores, quebrantadísimo en su economía. Mientras tanto, pinta unos cuadros muy gratos, de muchachitas estudiando o leyendo. De 1935 data también uno de los más estupendos aguafuertes de Picasso, la Minotauromaquia, de técnica preciosa y, depuradísima, pero de realización no tan clásica como programa el título. Y, en el mismo año, para completar su polifacética actuación de pintor, escultor y grabador, ensaya la poesía, y, cual no podía ser de otro modo, triunfa en el intento. No es poesía rimada, en verdad, y aun en ocasiones no es sino prosa sin puntuación, pero de un contenido lírico hermosísimo, pródigo en verbo cálido y en imágenes por demás afortunadas, reflejo de su pintura. Veamos un fragmento:

“...la copa que cantándole como si cantar pudiese la calavera que le muerde la mano y se la lleva suspendida por el anillo envuelto en el ruido de las alas de las moscas que la nota que sostiene el violín no deja respirar apretándole el cuello con sus tenazas roe la puñalada que hincha en el globo atado con longanizas extremeñas la razón perentoria del azul tan gracioso que sentado en la silla curula y arreglándose las faldas a cada momento cuando pasa la flecha tan veloz la echa pimienta y sal...”.

Puro destrozo picassiano, pero dejando que de ese destrozo emerja una grande y difusa riqueza lírica, como en otros aparentes caos pictóricos presiden sucesivas y deshechas calidades. Tardaría mucho Pablo en volver a escribir. En cambio, en 1935, graba su espléndida Minotauromaquia (fig. 271). Llega 1936, reside sucesivamente en Juan-les-Pins, en Mougins y en Tremblay-sur-Mauldre, y trabaja poco. Ahora, su nueva compañera es Dora Maar, una

fotógrafa yugoeslava. En la primavera de 1936, una exposición itinerante de algunas de sus obras es presentada en Madrid, Barcelona y Bilbao. Era la primera vez que el español medio, el hombre de la calle, veía cuadros de Picasso, es verdad que ni muchos ni muy bien seleccionados, pero algo era algo. Y poco después de la consiguiente expectación, explota la guerra civil, y Picasso es nombrado Director del Museo del Prado.

Es inútil seguir los avatares del artista hasta 1939, pródigos en obras personalísimas y atormentadas, porque hay que detenerse en 1937 para estudiar la pieza máximamente soberana del malagueño y, no menos, la pintura más poderosa de la pintura mundial del siglo. Estamos hablando del Guernica.

GUERNICA. — No es imprescindible llegar hasta la postrera página de este libro para que el lector advierta que el titular que ampara estas líneas es el único que se dedica a una obra, y no a un artista o a un grupo de ellos, o a unas determinadas consideraciones generales. Así había de ser, en honor a una pieza que ya cuenta con copiosa bibliografía especializada, y que, si un día pudo ser objeto de controversia, todos se han acallado para quedar todos unánimes en el singular poderío y el sobrecogedor mensaje de este cuadro excepcional.

Pablo Picasso, desde el comienzo de la guerra civil, había definido su actitud política con la plena adhesión al gobierno de la República. Su nombramiento para la dirección del Museo del Prado había sido más bien un gesto simbólico, pues difícilmente podía tener efectividad alguna, y Picasso no llegó a tomar posesión del cargo. Más adelante, el propio gobierno republicano le encargó alguna gran pintura con destino al pabellón español de la Exposición Internacional de París, cuya apertura estaba prevista para junio de 1937. Pablo anduvo dispuesto a cumplir el encargo, mas sus titubeos eran demasiados ante la idea de imaginar un cuadro de circunstancias. Pero la resolución llegó pronto después de un desventuradísimo episodio. El 26 de abril de 1937, la legión Cóndor, de la aviación alemana — se asegura que sin conocimiento previo por el gobierno de Burgos — había bombardeado y reducido a cenizas la villa de Guernica, el reducto guardador de las tradiciones vizcaínas. Este hecho levantó numerosas indignaciones y protestas en todo el mundo. Naturalmente, entre esas conciencias indignadas estaba la de Picasso.

El cual ya no titubeó acerca del tema de su cuadro, el destinado a la Exposición Internacional. El encargo del gobierno, que databa de enero, y que había ido quedando relegado, fue prontamente afrontado. Concibió Picasso una escena de destrucción, de dolor, de horrores desatados bajo un bombardeo. Ya no había más cuestión que la de realizarla.

Para ello, el gobierno de la República española puso a su disposición el edificio del Grenier de Barrault — 7, rue des Grands Augustins — donde se afincaban los servicios de la contrata del pabellón español, que andaba construyendo José Luis Sert, en tanto su tío, José María, pintaba un altar para la sección del otro lado, cobijada en el pabellón del Vaticano. Pues bien, Picasso se pone casi inmediatamente a trabajar, y ya desde el primero de mayo van saliendo de su mano muchos dibujos, el primero — al parecer — de los cuales no contiene sino unas líneas muy someras, inidentificables excepto en un detalle que persistirá en la composición definitiva, el del brazo alargando un quinqué. Naturalmente, todos los dibujos preliminares, así como los varios estados del cuadro fueron concienzudamente fotografiados por Dora Maar. El 9 de mayo, la composición general va tomando forma, pero no será la adoptada como final. El 11 de mayo ya se ha perfilado, sólo con siluetas, el gran lienzo, de dimensiones

tan grandes como desusadas (3,51 x 7,82 metros), pero lo aquí ensayado va a tener muy poco que ver con la realización última. Y es que el cuadro no tomará forma definitiva hasta el séptimo estado, sin duda más afortunado que los anteriores. Gran suerte ha sido que Picasso tuviera a su lado a Dora, la fotógrafa. Si en las obras maestras del siglo XVII hay que recurrir a las radiografías para averiguar tanteos o diferentes pensamientos del artista, en este caso, las radiografías se han hecho por anticipado.

Guernica (fig. 272) está pintado con solos tres colores, blanco, negro y gris azulado. Goya hubiera añadido muchas sangres rojas, pero Picasso ha preferido que se imaginen, centrando todo el drama en un clima de nocturnidad y de espanto llegado a su culminación. Y a otra culminación, la del misterio, que se sale del cuadro para suspender y empavorecer al espectador. Se dirá que cuenta más el tremendo ambiente que las formas que lo integran. Estas son muy sencillas de relatar. Hay una mujer desesperada, teniendo a su niño muerto en los brazos, y un toro sordo, firme, impertérrito, y un guerrero caído en el suelo, con la espada rota, y un caballo relinchando, y una ventana de la que surge una mano procurando alumbrar con una lámpara, y una grande y despavorida cabeza femenina, y otra mujer que, renqueante, se aproxima al caballo, y un hombre que alza sus gritos y sus brazos al cielo. Y nada más, todo ello iluminado por absurda lámpara cuya bombilla queda exactamente sobre el caballo.

Sí, ha quedado descrito el cuadro, hasta donde puede describirse, pero el cometido es inútil. Porque, virtualmente, no puede describirse ni analizarse. En primer lugar, hay que verlo, porque las reproducciones, por fieles que sean, nunca podrán dar idea de una pintura de casi ocho metros de ancha, y esa misma dimensión agiganta la grandeza interna de la composición, verdadero grito de desesperación, manifiesto contra la guerra y sus horrores, protesta contra la brutalidad organizada. Y todas estas razones están expresadas en el misterio de la noche, que confunde a los protagonistas. Mucho se ha escrito en torno al Guernica, y los amantes de bucear a través de los símbolos para buscarles significados procuraron desollar cada uno de ellos y proporcionar otras tantas claves. No era necesario tanto trabajo para saber de toda la cantidad de angustia, pánico, destrucción y muerte reunida en el Guernica.

Eugenio d'Ors había conjurado a Picasso, casualmente sólo poco tiempo antes, a que hiciera una obra maestra, "su" obra maestra por excelencia. Hecha quedaba, pero Xenius la ignoró, por razones políticas. Raro es que no quisiera comprender que era la obra máxima de Picasso, no superable ni por él ni por ningún otro artista del siglo. Y de que lo fuera hay sobrado testimonio en publicaciones de toda lengua y en la conciencia de cada espectador sagaz. Pero para los españoles, ha de ser aún más cara por razones obvias. Es la obra del más grande pintor español, y está inspirada por una catástrofe española. Pero, además, y no sé si a esta convicción han llegado todos, es una pintura barroca, propia de la pintura barroca nacional del siglo XVII, quizá más que La rendición de Breda, de Velázquez, también con su juego de diagonales, también con una claridad expositiva que domina al propio barroquismo. Es, en definitiva, un cuadro de historia, pero de una historia muy diferente de la que se acostumbra a procurar revivir en el ochocientos. En nuestro caso, la historia estaba viva, los muertos calientes, los escombros humeantes.

Se inauguró, en junio de 1937, el pabellón español de la Exposición Internacional de París, ya se sabe que obra concisa e impecable de José Luis Sert. Allí figuraban, además del Guernica, un alto mástil esculpido por Alberto, la Montserrat, de Julio González, y el Segador, de Juan Miró, además de una fuente que manaba continuamente mercurio de Almadén. La aportación



Fig. 273.—PRIETO NESPEREIRA: MONFORTE DE LEMOS. AGUAFUERTE.



Fig. 274.—PUYOL: PORTADA DE LIBRO. Fig. 275.—RENAU: CARTEL ANUNCIADOR DE LA CORRIDA DE TOROS DE LA ASOCIACIÓN DE LA PRENSA, DE 1936. Fig. 276.—BAGARÍA: CARICATURA EN MOSAICO.

española no podía ser ni más selecta ni más enjundiosa. Y con ella acababa todo un largo momento de ilusión por el arte nuevo, que habría de volver a reñir batallas por lo que ya estuvo amplísimamente ganado. Pero la narración de esta reconquista pertenece a la tercera parte de nuestro libro.

GRABADO, CARTEL, ILUSTRACIÓN, CARICATURA, ESCENOGRAFÍA. — Estas son especialidades que conocieron algunas de sus mejores horas en el tiempo de que se trata. Después de haber mencionado una de las dedicaciones picassianas, la de grabador, se creería que sus colegas en este arte estaban de sobra, pero la justicia obliga a declarar que no es así. En el período cuya historia estamos terminando, no sólo continuaron actuando los grabadores que ya conocemos del anterior, sino que otros no citados se incorporan a la tarea, con una entrega y un quehacer perfectamente admirables. No se sabría prescindir de la cita de Ramón Manchón, uno de los pocos grabadores españoles del siglo especializados en rayar el acero. Tampoco de la de Julio Prieto Nespereira (Orense, 1897), de porte tradicional en sus comienzos (fig. 273), mas de constante y sincera evolución hasta nuestros días, quizá el grabador más importante del ciclo — obtuvo primera medalla en la nacional de 1932 por su limpio aguafuerte Betanzos — y el más completo en recursos siempre renovados, hasta el extremo de que, mientras otros de sus colegas se empeñaron en un estilo ya pasado, él es el más joven de todos sus numerosos discípulos. Importante, también, José Luis Sánchez Toda (Madrid, 1901), a quien la filatelia debe tantos sellos de correo perfectamente grabados. Teodoro Miciano (Jerez de la Frontera, 1903), buen dominador de todas las técnicas — aguafuerte, litografía, xilografía — no ha dejado por ello de actuar como pintor. Una ampliación de esta nómina se nos haría interminable.

La progresiva calidad de la bibliofilia catalana, gustosa de estampar bellas ediciones avaloradas con xilografías, determinó la obra de muchos grabadores en boj, de los que procede destacar, muy por lo menos, a dos. Uno, Enrique Cristóbal Ricart (Villanueva y Geltrú, 1893), autor de preciosas ilustraciones a muchos bellos volúmenes, entre ellos una traducción del Quijote al inglés, por John Ormsby, impresa en Barcelona en 1933. Otro es Antonio Ollé Pinell (Barcelona, 1897), delicadísimo, inimitable maestro en el arte de trabajar la madera, como pueden atestiguar las ilustraciones del "Ingenu", de Carlos Riba, por ejemplo. Aún cabe recordar a Antonio Gelabert Alart y a Antonio Gelabert Casas dentro de esta especialidad a la que tantos otros contribuyeron con pequeñas maravillas, determinando la cohesión de una lúcida escuela catalana de grabado.

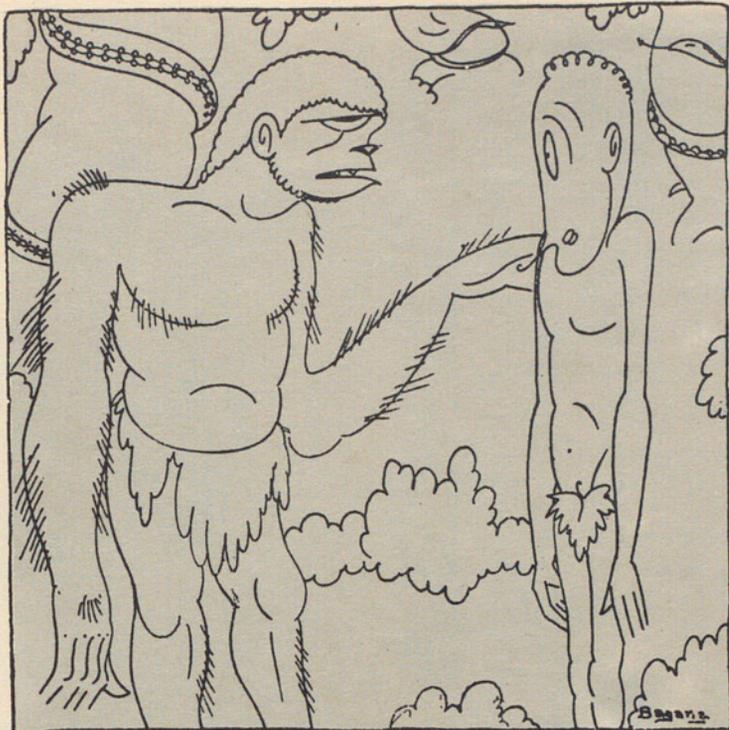
Fueron legión los ilustradores de libros y revistas, ya se tratara de hombres afectos a la línea tradicional, como José Segrelles o Emilio Ferrer, ya más afectos a una difusa modernidad, cual Serny o Picó. Por descontado que pudiera ser la lista muchísimo más extensa, pero entonces hay que extenderse al arte del cartel, ya que muchos practicaron indistintamente una y otra especialidad. Y, llegados aquí, importa mucho afirmar que estos años fueron los más gloriosos del cartel español. El arte prestigiado por Ramón Casas y por otros ilustres cultivadores, adquirió un apogeo extraordinario que no ha subsistido posteriormente, preferida como sistema la fotografía. Así, hay que referirse al cartel dibujado y pintado casi como a un arte fallecido. Y tratárase de cartel o de portada multicolor de una revista o de un libro, hay que recordar con emoción aquella dorada época de Félix Alonso, José Puyol (fig. 274), Enrique Climent, José Renau, Bardasano, Barbero y tantos otros. Todos coincidían en la gracia, en la levedad,

en los acentos incisivos, en el buen dibujo. Hubo concursos de carteles en que, si se trataba de conceder tres premios, bien se pudieron distribuir treinta. Incluso el modelo tan reiterado de cartel taurino se estaba renovando, porque el primer premio del concurso convocado al efecto para la corrida de la Asociación de la Prensa, en 1936, lo ganó Renau con un cartel sencillamente precioso (fig. 275), y no andaba lejos el premiado en segundo lugar, por Miciano y Gallegos. Otro gran hecho contribuyó al último brillo del cartel como arte, porque, declarada la guerra civil, sirvió también como arma, y de suma eficacia. Fueron muchísimos los carteles de guerra, y tanto mejores en la zona republicana, en la que residían los especialistas más conspicuos en este arte. Colecciones de tales carteles han sido publicadas en el extranjero, y con ellos se clausuró la época de su mayor vigencia.

Por lo que respecta a la caricatura, continuaban su labor los más de los artistas ya mencionados, y, a la cabeza de todos, el gran Bagaría (figs. 276 y 277). Pero había aparecido un estilo nuevo, mucho más consonante con la agilidad de la nueva vida, y era el que suscribían Garrido (figura 278), Bluff, Galindo, López Rubio, Mihura, etc., cada uno con una manera muy propia y personal, pero coincidentes todos en la renovación de la gracia. Y no sólo de la gracia, pues los acontecimientos motivaron en más de un caso la conversión de ésta en severa y dura crítica. Esta fue la postura del gran dibujante gallego Alfonso Rodríguez Castelao (Rianxo, 1886-Buenos Aires, 1950), siempre de amargo humor, pero al que la guerra vertió a mucho más amarga seriedad. Todo este plantel de humoristas va muy ligado al clima de la preguerra.

Otra actividad plástica merecedora cuando menos de un recuerdo emocionado fue la escenografía teatral. Está por hacer la historia de este género a partir de su renovación, que corresponde precisamente a este momento, relegando los aparatosos decorados tradicionales y trayendo una frescura de dicción absolutamente nueva. No tenía más remedio que quedar dentro de la órbita de todo quehacer artístico, y allí quedó por voluntad común, coincidiendo las apetencias de autores, actores, empresas y público. Recordemos que Federico García Lorca, no menos lírico en sus graciosos dibujos (fig. 279) que en su poesía, diseñó las decoraciones de su "Mariana Pineda", y que tanto él como Alejandro Casona, en lo mejor de los años treinta, estrenaron sus obras con decorados que eran verdaderas obras maestras del género. Bien se puede recordar que una de las piezas de Casona se ornó con una decoración de Sigfrido Burmann, muy bella y muy original, que por raro caso mereció ser elogiada en determinado diario madrileño, no en la sección teatral, lo que estaba descontado, sino en la de novedades artísticas. Y ello se narra, ya sin utilizar ninguna erudición ni aparato crítico alguno, tan sólo como recuerdo vivo del autor, en su calidad de testigo presencial de unos hechos, de un determinado clima y de una ilusión que quebraron en un momento. La memoria, al tratarse de nuestro siglo, puede ser decisiva donde faltan otras documentaciones.

Ha de ser esta memoria, con el apoyo de toda la documentación posible que puedan proveer las hemerotecas, la que ayude, antes de que no sea tiempo, a reconstruir los pormenores de una época interesantísima en que se fueron avivando y quemando muchísimas ilusiones de orden plástico, en menester que no pertenece precisamente a la actual ocasión. Recordaremos, por ejemplo, que, para lanzar la primera edición de la novela "Babbitt", de Sinclair Lewis, la Editorial Cénit, en 1930, convocó a nada menos que a un concurso nacional entre dibujantes españoles para premiar la mejor portada, y que el galardón, parece que merecido, lo obtuvo Manuela Ballester. Y si tal se hacía con el propósito de prestigiar una edición más bien popular, puede imaginarse el lector cuál sería el lujo de otras propagandas de produc-



Figs. 277 y 278.—CARICATURAS POR BAGARÍA Y POR GARRIDO. Fig. 279.—DIBUJO, POR FEDERICO GARCÍA LORCA.



Fig. 280.—INTERIOR BARCELONÉS DE 1934, POR SANTIAGO MARCO.

tos de mayor mercado. Todavía era usual mantener a la fotografía un tanto apartada de estos oficios y confiar toda la amplitud que luego ha ido asumiendo a los pintores, ya fuera en su especialidad de dibujantes o de cartelistas. También las artes gráficas alcanzaron un extraordinario nivel de belleza, de pulcritud y de prestigio propios. La seguridad de que los más estaban realizando un arte de vanguardia contribuyó grandemente a la elevación de un nivel medio que hoy se repasa con infinita nostalgia, ya que en tantísimas ocasiones no sólo no ha sido superado, sino que ha bajado en categoría.

Por lo demás, esta fue también la época en que la fotografía artística comenzó a destacarse con personalidad y peculiaridad de verdadero arte. Obviamente, aparecieron las primeras publicaciones dedicadas al mismo y proliferaron sus muestras antológicas en otras no especializadas. Habían ya nacido los aparatos fotográficos de gran precisión — que las generaciones posteriores han utilizado con tanta naturalidad como si fueran un legado de siglos y siglos — y se hizo sentir bien gratamente esta innovación. Paralelamente, el joven cine español se dejaba ver también como un nuevo arte de infinitas posibilidades estéticas.

Pero aquí han de clausurarse recuerdos y nostalgias. El cine es especialidad que queda muy fuera de nuestros propósitos informadores. No será así, verosímilmente, en libro cual éste publicado un siglo más tarde.

D) BREVÍSIMA OJEADA A LAS ARTES APLICADAS

Muy breve, sí, pero también ha de ser muy rotunda en cuanto a la primera manifestación que la justicia obliga a establecer. Y es la de que en los años centrales novecentistas se produjo en cuanto a las artes menores se refiere un nivel de vanguardia que posiblemente no ha sido superado en los posteriores. Sin duda, ello se aceptó y se acogió con acentos de beatitud un poco snob, pero lo importante era que se acogiera, como la mejor compañía a la hermosa arquitectura del mismo tiempo. Siendo imposible apretar aquí la información, se invita a los lectores de más edad a recordar; a los de menos años, a mirar publicaciones periódicas del entonces — que ni siquiera tienen que ser especializadas en arte — y limitarse a comparar con lo actual. Mediante ambos procedimientos, se llegará a la sencilla conclusión de que lo más sustantivo del objeto concebido como obra de arte había ya tomado carta de naturaleza en España. El advenimiento del estilo que se llamó funcional no sería sencillo para los más, como tampoco su precio era accesible a todas las fortunas, pero el objeto rimaba tan excelentemente con los cánones de la nueva arquitectura que no se dudó en admitirlo en sus diferentes formas y usos. Definitivamente, los interiores y la decoración del primer cuarto del siglo quedaban arrumbados y convertidos en materia, no de antigüedad, sino de vejez y decrepitud. Lo más horrible que puede ocurrir a algo inerte, con mayor razón que a un ser animado.

A los feísimos muebles del aborrecido estilo renacimiento español sucedieron — no definitivamente, puesto que volvieron luego a la luz — los de tubo de acero curvado, por lo general denominados Rolaco por ser esta marca la que con más frecuencia los prohió. Eran verdaderos esqueletos de mueble, limitados a cumplir con su función, sin más ornato que la propia elegancia

de sus líneas y de su metal cromado. Mucho se habló en su contra, denostando su excesiva estilización, su presencia deshumanizada, incluso un cierto aspecto de máquina que no dejaba de acompañarles. Jocosamente, se aseguraba que para utilizar aquellos asientos era necesario saber montar en bicicleta. Mas sea como fuere, los muebles de tubo de acero arraigaron, aunque no fuera sino por las razones de su solidez y de su eficacia. La comodidad que brindaban no era inferior a la de ningún otro mobiliario.

Paralelamente, los pavimentos de terrazo o de lámina continua de goma, los paramentos de madera vista, las adecuadas combinaciones de vidrio y otros materiales se usaban y contrastaban entre sí con admirable lealtad para con la nueva arquitectura. Formaban, sí, parte integrante de la misma, pero con tanta multitud de soluciones y tal belleza de conjunto orgánico que había de escapar de los afanes del arquitecto para dar paso a los de otro profesional que, más o menos, nace entonces con no pequeñas responsabilidades. Es el llamado decorador, esto es, el hombre, necesariamente dotado de sensibilidad para convocar a muy diversos especialistas y hacerles unificar sus colaboraciones. Los arquitectos catalanes del modernismo habían prologado esta actividad, y arquitectos serían muchos de los que se encargasen de esta labor. Pero el decorador no titulado en ninguna parte, acaso dedicado a la práctica de alguna técnica, y hombre compenetrado con la estética reinante logra ahora los mayores de sus prestigios. De muchísimos pudiera haber aquí mención, pero nos limitaremos a citar uno, a Santiago Marco Urrutia (Tarragona, 1885-Barcelona, 1949), ya que su continuada labor y su presidencia del Fomento de las Artes Decorativas, de Barcelona, le condujeron a numerosísima cantidad de triunfos (fig. 280).

Todo ello afectaba particularmente a la traza de interiores y a su cohesión con el estilo del tiempo. Y se comprende bien que la confortabilidad superase al empleo de otras técnicas de muy copiosa historia, siquiera ni una sola de ellas dejase de ser trabajada. Antes bien, alguna, como la del hierro forjado y recortado, pudimos ver que ascendía a la mayor categoría creacional mediante la acción de Pablo Gargallo y de Julio González, pero ello, precisamente, restaba interés a otros trabajos en el mismo metal. En cuanto a la orfebrería, mantiene una calidad constante, la debida a su materia, pero prácticamente reducida a dos especialidades, la de carácter litúrgico y la de presea personal, y en ambos casos, conoció dificultades para evadirse de un gusto tortuoso y recargado, el propio del modernismo. En realidad, no acabará de exceder éste hasta el período siguiente, el de los años últimos, aunque se trate de los mismos artistas. Una técnica íntimamente unida a la orfebrería, la del esmalte, tuvo la fortuna de renacer mediante muy plurales esfuerzos, como los de los hermanos Masriera y Manuel Soldevila en Barcelona, los hermanos Esmundo y Eloy Hernández, en Vigo, los ya mencionados hermanos Arrúe en San Sebastián y el Doctor Victoriano Juaristi, en Pamplona. Pero bien se puede comprender que esta hermosa y difícil técnica no ha podido pasar sino del placer creador de unos pocos artistas, sin lograr imponerse.

La cerámica contó en Barcelona con excelentes cultivadores, como José Aragay, José María Gol y José Lloréns Artigas, sobre cuyas obras se insistirá en el postrer capítulo. También le sería forzoso abandonar modales, facetas e inclinaciones propias de comienzos de siglo, pero, por lo menos, subsistía la labor de los viejos y tradicionales hornos, todavía suministrando formas populares que cada día contaban con más partidarios, ya que, por ejemplo, un xiurell balear puede adecuarse a no importa qué estilo decorativo, pues le sobra personalidad para ligarse a uno determinado. Pero pronto había que referirse a esta actividad en pretérito.

Un abnegado y completísimo artista, José Lapayese (Calamocha, Teruel, 1899) tuvo la afortunada idea de hacer revivir los viejos guadameciles, y con la presentación de uno de ellos obtuvo primera medalla en la Nacional de 1930. Antes y después de esa fecha se ha dado a la misma industria artística del cuero labrado, dorado y policromado, demostrando que las infinitas posibilidades decorativas de esta vieja y prestigiosa técnica no han caducado, sino que, antes bien, son susceptibles de adecuarse a cada momento estilístico. Y no menor sería el nivel alcanzado en el resurgir de la encuadernación de libros, debido principalmente a Ramón Miquel y Planas (Barcelona, 1874-1950). Amante de toda perfección y de cualquier belleza relacionadas con el libro, no sólo publicó en 1933 el volumen "El Arte de la Encuadernación", sino que se preocupó personalmente de lograr una progresiva calidad en este noble arte, fundando escuela y prologando el inmediato y posterior renacimiento del mismo, ya con multitud de discípulos.

En suma, y en el momento de intersección de estéticas a cuyo vivir hemos asistido, las artes aplicadas no se caracterizan por ninguna homogeneidad ni voluntad de integrar un estilo, sino por la acción personal de muchos buenos artífices que desarrollaban sus técnicas según criterios y preocupaciones muy personales, esforzándose por que excedieran sus objetos de la rutinaria condición industrial. Ya veremos en qué vendrían a parar todos estos bienintencionados afanes.